ГРАДАЦ

часопис
за књижевност,
уметност и културу

02'03'04

ПРАВОСЛАВЉЕ И УМЕТНОСТ

ГРАДАЦ

□

Часопис за књижевност, уметност и културу
Година 16.
мај — октобар 1988.

Редакција:
Милијан Милошевић, Радојко Николић, Миленко Пајић, Милосав Мариновић и Бранко Кукић

Уредник:
Бранко Кукић

Главни и одговорни уредник:
Милијан Милошевић

Дизајн:
Миле Гроздановић

Коректор:
Србислава Станковић

Издавачки савет:
Гроздана Комадинић, Мила Банић, Драгољуб Суботић (председник,) Милован Вуловић, Ђорђе Цајић, Милијан Милошевић, Добривоје Благојевић, Драгић Ћирковић и Бранко Кукић

□

Градац излази шест пута годишње у двомесечним свескама. Годишња претплата 15.000 динара. Жиро рачун: 61300-603-981 (За Градац) Дом културе Чачак. Издаје Дом културе Чачак, Трг устанка 1. Штампа „Литопапир", Чачак.

Рукопис слати на адресу: Дом културе Чачак, редакција часопис **Градац**, Трг устанка 1, 32000 Чачак. Телефон редакције 42263. Рукописи се не враћају.

На основу мишљења Републичког секретаријата за културу СР Србије број 413-572/74-02 од 5. октобра 1975. године, не плаћа се порез на промет.

82'83'84

САДРЖАЈ

□ □ □

Илустрације на корицама
На предњој: Непознати, **Богородица са Христом**, дрворез из Хиландара, XVI век
На задњој: Древни печат просфоре (цртеж према отиску нацртао Предраг Ристић)

□ □ □

Овај тробр0ј је приредио
др Амфилохије Радовић

Реч уредника

□

Прослављање трију годишњица православља у прошлој и овој години показало је колики значај има ова вера за човекову културу и његово духовно успињање. Прошлогодишња прослава осам векова Студенице поново нам је открила значај православља за нашу историју. Заборављени векови окупљени су у жижу Студенице, у жижу која обасјава нашу савременост. Прошле године такође, широм света је прослављена 1200. година од Седмог васељенског сабора у Никеји када је окончана борба око прихватања или неприхватања иконописа и када је Црква признала сликање икона као изражавање хришћанског богословља. Тај је Сабор утемељио пут уметности у долазећим временима, уводећи њено основно обележје — фигуративност. Ове се године прославља 1000 година од прихватања православља у Русији. Те године представљају духовни успон једног народа чији ће најславнији синови на основама православља створити најузвишенија дела цивилизације.

Подсећајући на ова три знамена, овим тробројем **Градца** желимо да везу између православља и уметности расветлимо са најбитније стране — из угла православног богословља, према коме је уметнично дело, пре свега, етичке природе. Наша историја књижевности и сликарства, проучавајући уметничка дела православља, није се (сем изузетака) бавила овим проблемом, који је суштина византијског богословља. Та изучавања су се, пре свега, заснивала на историјским и (ређе) естетичким истраживањима, запостављајући основне потицаје ове уметности, њене корене и изворе. „Наша историја уметности, још увек у почетничким проблемима проналажења, откривања, класификовања и датирања, није никако успела да координира своје снаге и да приступи сложенијим питањима, која се не могу одвојено решавати" (Светозар Радојчић).

Уметност настала из православља једна је од основних нити српске културе. Потребне су нам, у овом добу секуларизације, отуђености и кризе дијалога са прошлошћу, смирене и благе руке које ће узети златно вретено и на њега намотати све светлосне нити наше духовности и испрести златну пређу која ће изразити нашу културу, пређу која ће нас поново започети, уткати и потврдити у предиву Света.

Ово је први пут да се у једном световном часопису шире и дубље разматра однос православља и уметности са гледишта богословља, па овом свеском нисмо ни могли да сва питања везана за ову тему обухватимо у свим њиховим видовима. Али треба напоменути да овде објављујемо текстове најзначајнијих савремених православних богослова (Флоренски, Флоровски, С. Булгаков, Л. Успенски, Трубецкој, Каварнос, Евдокимов, Радовић, Јевтић), укључујући и двојицу најважнијих иконољубитеља православља — Јована Дамаскина и Теодора Студита.

Данас, када је настављена градња највећег православног храма, храма Светог Саве у Београду — што представља обнову светосавља, које и те како може бити, ако га правилно схватимо у нашим духовним променама, значајно за нашу културно-економско-васпитно-животну стварност, и када наши издавачи предузимају значајне кораке у рехабилитацији нашег средњег века, објављујући дела православних писаца и сликара, мислимо да ће овај наш пројекат за савременог читаоца, недовољно упознатог са овим видом наше традиције, бити од вишеструког значаја.

На крају, желимо да изразимо захвалност оцу Амфилохију Радовићу, који је прихватио да реализује уредникову идеју за ову свеску **Градца**.

Б. Кукић

■

1200. година Седмог васељенског сабора

Др Атанасије Јевтић

□

Седми васељенски сабор,* иначе познат и као II никејски, значајан је за историју хришћанства по томе што је потврдио и саборно прославио православно поштовање **светих икона**, које су у Цркви постојале и биле поштоване у живом предању код хришћана и на Истоку и на Западу кроз векове. Ова саборска, свецрквена потврда и прослављење икона значило је, и значи, не само слављење Бога, него и поштовање и славље богодане лепоте и достојанства људског **лица**. А заснивало се то поштовање на теолошкој и антрополошкој истини да је Бог при стварању из љубави човека **обоголичио** (створио га **„по лицу** Своме") и да се после, при оваплоћењу, сâм Бог у Христу **уобличио** у човека, те се тако у Цркви сјединила у вечну и бесмртну заједницу слика и Оригинал, лик и Праволик.

Седми васељенски сабор сазван је и одржан у Византији, у Цариградској патријаршији, конкретно у Никејској митрополији у Витинији, и трајао је од 24. септембра до 23. октобра 787. године.

Повод за његово одржавање било је иконоборачко, у суштини антихришћанско и нечовечно порицање, одбацивање и уништавање светих икона, уз истовремено тиранско прогањање православних иконопоштовалаца у Цркви широм Византије.

Иако су иконе у Цркви, и на Истоку и на Западу, постојале од самог почетка хришћанства, што потврђују бројна историјска и археолошка сведочанства[1], и нарочито до данас сачуване фреске у катакомбама Палестине, Мале Азије, Кипра, Рима, Егејских острва, појава иконоборачке јереси у Византији у 8. веку имала је неке своје преседане, али и неке тада први пут пројављене узроке и поводе. Почетком 8. века у Византији је дошла на власт династија Исавријанаца, владара који су долазили из покрајина где су хришћани били у тешњем додиру са Јеврејима и нарочито са исламом, а расположење и једних и других било је антииконично. Цар Лав III Јерменин (717—740) сматрао је да су иконе биле главна препрека за обраћање Јевреја и муслимана у хришћанство, јер су их ови сматрали за „идоле" и оптуживали хришћане за „идолопоклонство" (слично неким данашњим секташима из протестантских кругова). У суседном, на Истоку, Омајадском царству калиф Језид II био је, 723. године, наредио уништавање хришћанских икона, а своје поданике хришћане присиљавао је на иконоклазам. Као аргумент против прављења и поштовања икона навођена је, под тим јудео-исламским утицајем, позната 2. Божја заповест из Старог завета (**2. Мојсијева** 20, 4—5). Истина, овај иконокластички „доказ" изношен је од стране иконобораца само на почетку, касније он није играо важну улогу.

Осим јудео-исламског, за појаву иконоборачке јереси постојао је и манихејско-павликијански утицај, који је долазио такође из дубине Мале Азије (Јерменија), а и он је био изразито антииконички и антикултуран. Уз ова два, извесни историчари и теолози у новије време указују и на негативан јелински утицај: то је био онај философски презир према материји и свему телесном код нехристијанизованог јелинизма, макар он био и тако спиритуалан какав је био неоплатонизам[2].

Следећи узрок појаве иконоклазма био је свакако монофизитски утицај. Монофизитство је било христолошка јерес која је скоро три века потресала Цркву на Истоку, и тек што се борба са њом била стишала — сабором у Цариграду 715. године под патријархом Св. Германом I. Као што је познато, монофизити су минимализирали људски елеменат у тајни Оваплоћеног Христа. Иконоборци су сада, са тих истих позиција, истицали немогућност сликања Христа као човека, а Његово Божанство је већ ионако неизобразиво. Овај аргумент против иконописања и иконопоштовања истицан је од стране иконобораца тек касније, али је он постао њихов главни теолошки разлог одбацивања иконе Христове, ако је то уопште био прави разлог, као што ћемо даље видети.

Сви ови побројани елементи не би вероватно били довољни да доведу до сна-

* Прошле, 1987. године, широм хришћанског света прослављена је 1200-годишњица VII васељенског сабора одржаног у Никеји. Велики научни скупови одржани су у Паризу, Женеви и Цариграду, а код нас у Београду Српска патријаршија одржала је тим поводом свечану академију, на којој је прочитано ово предавање. Већ је штампан и зборник са међународног скупа у Паризу: NICÉE II, 787—1987. Douze siécles d'Images religieuses. Actes du Colloque international.

tenu au Collège de France, Paris, 2—4 octobre 1986, èd. Boespflug et N. Lossky, Cerf, Paris 1987, pp. 528. Теолошки семинар у Женеви одржан је од 26. априла до 10. маја 1987. Одржан је у Le Centre Orthodoxe du Patriarcat Oecuménique, Chambésy; ова предавања су већ у штампи. Под покровитељством Васељенске Патријаршије у Цариграду Societas Internationalis Historiae Conciliorum Investigandae, Universität Augsburg, организовало је историјско-теолошки симпосион: 1200 Jahre II. Konzil von Nizäa 787—1987; сва ће предавања бити штампана у посебном тому.

[1] Део тог објавио је Андре Грабар, L' Iconoclasme byzantin. Le dossier archéologique, Paris 1984.

[2] Георгије Флоровски, **The Iconoclastic Controversy,** in **Collected Works,** vol. II, Belmont, Mass 1974.

[3] Најновије критично издање Писма Григорија II J. Gouillard, **Aux origines de l' Iconoclasme; Le témoignage de Grégoire II** (Travaux et Mémoires, 3, Paris, 1968, 243—307).

жног иконоборачког покрета у Византији, да тај покрет није био вођен и спровођен од тако способних владара и државника, какви су били цареви из поменуте Исаврijске династије. Наравно, нису само цареви започели и водили борбу против црквених икона. Напротив, водећи у томе били су тројица епископа, али су највећу бруталност и насиље над иконама и иконопоштоватељима испољили ови реформаторски цареви, Лав III Јерменин и његов син Константин V, иначе обојица способне војсковође и реорганизатори државе, али и не мање способни насилници и тирани над вером и Црквом, брутални газитељи људских савести, ништитељи лепоте боголикости људског бића, чији су спољашњи и видљиви израз биле уметничке иконе и фреске.

□ □ □

Прогањање светих икона и православних иконофила започео је цар Лав III већ 726. а нарочито 730. године, својим едиктима о уклањању и уништавању икона из храмова, што је спровођено не само у Цариграду, него и широм Византијског Царства. Прогону икона и иконопоштоватеља успротивио се цариградски патријарх Герман, одбивши да потпише одлуку царског силентиума (државног савета), коју је подржала неколицина епископа, улизица и лакеја пред државним властима. Били су то епископи: Константин Николијски из Фригије, Теодосије Ефески и Тома Клавдиупољски. Са овом тројицом патријарх Герман је покушао да претходно братски разговара и разувери их у заблуди иконоборства, о чему нам сведоче његова три сачувана писма, упућена овима, но покушај је остао без резултата.

Патријарх Герман је био човек високог образовања, уз то још и песник-химнограф. Његова одбрана светих икона дала је довољно теолошког и уметничког образложења за православну иконографију и иконологију (за иконопис и иконословље), што ће у то време још темељније разрадити Свети Јован Дамаскин, а за њим и Георгије Кипарски. Седми васељенски сабор оцениће подједнако високо допринос све тројице и прихватити и потврдити, њихову теологију иконе, а њих свесаборно похвалити. Но Герман је од цара Лава III одмах збачен са свог положаја и протеран, док ће Георгије Кипарски и нарочито свештеномонах Дамаскин, из манастира Светог Саве Освећеног крај Јерусалима, наставити даљу борбу за теолошко-црквену и уметничко-културну улогу и значај светих икона. (За име Јована Дамаскина везује се и чудотворна икона Богородице Тројеручице, коју ће Свети Сава Српски касније донети из Палестине у Хиландар). У исто ово време у одбрану црквених икона пише цару Лаву III два писма и папа римски Григорије II, а његов наследник Григорије III одржа и један сабор (731. г.) на којем осуди иконоборство[3].

Још безобзирније гоњење, праву тиранију над светим иконама и иконофилима спроводио је цар Константин V Копроним („Поганоимени"), који је био интелигентнији од свога оца, али зато и далеко опаснији. За њега карактеристично вели Георгије Острогорски: „Константин је био човек сложене природе, пун противуречности, нервозан, неуравнотежен, болесно напрасит, али смео и даровит. Бескрајна свирепост, са којом је он гонио и злостављао своје верске противнике, није била резултат примитивне суровости, већ једне болесне пренапетости"[4], и, додајемо ми, претенциозности. Јер је Константин V био изразити тоталитариста, властољубив до те мере да је своју државну власт настојао да наметне и Цркви Христовој и зато је себе називао и сматрао: „цар сам и свештеник сам!"

Умесно је овде напоменути да је управо у ово време иконоборачких царева дошло до наметања такозваног „цезаропапизма" у Византији, о чему су говорили не мали број западних историчара новијег времена, приписујући такво стање православној Византији кроз њену историју уопште. Али, мученички отпор православних иконопоштовалаца, и нарочито мона-

[4] **Историја Византије**, Београд, 1969, 174—5 Видети такође од **истог**: „Студије из историје борбе око икона у Византији“ (Сабрана дела, књ. 5), где су опширно изнета схватања и понашања Копронимова.

[5] Види студију Г. Флоровског у **напомени** 2. Такође од **истог**: **Византийские Отцы V — VII века.** Париз, 1933. стр. 247—254. — Такође L. Ouspensky. **La Théologie de l'Icône dans l' Eglise Orthodoxe,** Paris, 1980. — М. Арндт, **Иконоборство и Седми васељенски сабор**, **„Богословље“**, Београд 1976. бр. 1—2, 79—90.

штва, који је крунисан једном заиста миролъубивом, теолошком и црквеном победом на Седмом васељенском сабору у Никеји, доказ је управо супротнога. Јер „цезаропапизам“ иконоборачких царева Исавријске династије, нарочито Константина Копронима, био је кратка али брутална и нечовечна тиранија против људске и хришћанске слободе вере и савести у Цркви Божијој, која није била својствена осталим периодима живота Цркве у Византији, држави организованој на римско-правним и у приличној мери хришћанским принципима. Цареви иконоборци брутално су пројавили властољубље, својствено иначе многим старијим и новијим властодршцима, а од тежње за властољубљем над људским душама и савестима, не само у политичким него и верским питањима, нису слободна ни новија времена, па ни наше.

Узалуд су неки историчари покушавали, или неки још покушавају, да понашање иконоборачких царева према Цркви Христовој оправдају напредним „реформаторством“, „државничким способностима“, „политичким интересима“ државе, општим „користима друштва“ итд. Јер у наставку историје се показало да смерне и изнад свега лепе православне иконе Божије и људске, не само оне у храмовима, него првенствено оне у боголиким људима, истинским иконопоштоватељима, у живим личностима хришћана, у народу Божијем, биле су и остале стварно напредније и прогресивније, и зато су и историјски победиле и остале трајније од својих гонитеља иконоклаcтâ.

Проблем иконоборства у Византији био је, у ствари, дубљи сукоб око трајног и свеобухватног смисла вере, уметности, лепоте, литургије.[5] Јер свете иконе у Цркви оваплоћеног Христа Богочовека јесу и уметничка дела и „споменици културе“ и општечовечанско „културно наслеђе“, али и много више од тога: оне су документ хришћанске вере, вере у трајни и непролазни смисао и боголикост **лика** људског, христолике **личности** Светитељâ као истинских људи. Први такав истински људски **Лик пројавио је сâм Христос и зато је** кључ читавог спора око икона било питање иконе Христове.

Иконоборачко гоњење, спровођено од Константина Копронима, имало је за последице страшне жртве поднете од православних иконопоштоватеља, нарочито од монахâ и побожних верника. Само за пример спомињемо мученичку смрт преподобномученика Андрије Каливита (761. г.) и нарочито смрт преподобномученика Стефана Новог, свирепо измрцвареног на улицама Цариграда 765. године, када су га везаног за ноге вукли коњима по калдрми, а нахушкана од властодржаца „народна маса“ трчала је за њим и изругивала му се. Побожни православни иконопоштоватељи ишли су за мучеником Стефаном и по улицама скупљали остатке његовог растрзаног тела. Ова страшна времена терора иконобораца над монасима подсећала су на ранохришћанска гоњења хришћана од незнабожачких римских власти.

Да би очувао некакву спољашњу форму, цар Константин V је сазвао један иконоборачки сабор, године 754, у Јерији близу Халкидона, на малоазијској страни Босфора. Циљ овог сабора био је, очигледно, да се на нови начин „ревалоризује“ сва прошла историја и традиција Цркве, да се поново по своме „протумачи“ јеванђељска истина и вера православне цркве о Оваплоћењу.

Овај, по речима Псалмопевца, „**сабор лукавих**“ **био је у ствари само слепо** оруђе у рукама Копронима, а својим одлукама испољио је очигледно нехришћански и неправославни антихуманизам, монофизитску једностраност о „једној природи“ у Оваплоћеном Христу, у којој нема места за изворно јеванђељски, новозаветни, православни **теохуманизам**, тј. нема места за јеванђељског Богочовека и у Њему и са Њиме истинског и вечноживог боголиког и боголепог човека. Могло би се рећи да је ово монофизитство иконоборацâ из 8. века, са својом античовечном (нехуманом) вертикалом, на свој начин слично савременом нехуманом монофизитству по хоризонтали, јер у оба

случаја пориче се и одбацује лепота и вредност и достојанство, човека једино достојне, **богочовеколикости,** то јест пориче се крсноваскрсна лепота иконичног заједништва у љубави Бога и човека, и вертикално и хоризонтално. Управо оно што је и како је то уметнички изражено и насликано на светим иконама и фрескама по црквама и манастирима православне Византије и Србије.

□ □ □

Иконоборачку катастрофу зауставио је и спречио свети VII васељенски сабор, одржан у Никеји 787. године, у тада предивном храму Свете Софије — Премудрости Божије, то јест Христа Богочовека, који и јесте вечна Мудрост Божанска и човечанска. (Овај храм Св. Софије у Никеји исти је онај у којем је, четиристо година касније, хиротонисан Св. Сава за првог архиепископа српског; данас је тај храм полупорушен и претворен у музеј, а претходно је неко време служио као џамија.)

До сазива VII васељенског сабора дошло је на лични захтев и упорно тражење новоизабраног патријарха Цариградског Светог Тарасија, који је до своје хиротоније био секретар на двору царице Ирине и младог цара Константина VI.

Наиме, по смрти свога мужа Лава IV Хазара (775—780), побожна царица Ирина Атињанка, тајна поштоватељка светих икона још од раније, одлучила је да се престане са државним прогоном икона и иконопоштоватеља. Дотадашњи патријарх Цариградски Павле IV сам је поднео оставку и за патријарха буде изабран Тарасије, до тада лаик, иначе врло учен и побожан теолог. Као предуслов да се прихвати избора за патријарха, Тарасије је затражио обавезу сазива васељенског сабора, са циљем да се учини **обновљење** традиционалне праве вере и живог предања у Цркви на Истоку о поштовању светих икона, као и то да се сабором васпостави нарушено јединство у Цркви. Јер, остале патријаршије на Истоку и у Риму биле су прекинуле однос са Цариградском Црквом и искључили је из свог општења и заједнице. Тарасију је ово тешко падало и зато је сматрао да само један заједнички васељенски сабор може излечити ране на телу Цркве Христове и умирити савести и срца верујућег народа.[6] Његов услов био је прихваћен и општи Сабор сазван је, најпре у Цариграду 786, али због побуне војске, у којој је било доста присталица ранијих иконоборачких царева, способних војсковођа, Сабор буде премештен у удаљенију од престонице Никеју и одржан следеће 787. године, у времену од 24. септембра до 23. октобра.

На Сабору је, под председништвом Светог Тарасија, било 367 епископа, међу којима су на првом месту били представници папе Адријана I и двојица свештеномонаха, представника источних патријархâ. Вреди посебно споменути изразито хришћанско понашање патријарха Тарасија и саборских Отацâ према епископима иконоборцима. Оно и нама данас може послужити као пример истинског хришћанског црквеног односа према неправославним хришћанима у екуменском дијалогу. Наиме, VII васељенски сабор је позвао на покајање доскорашње издајнике и прогонитеље православља и онда им је великодушно опростио њихово јеретичко и брутално понашање. Чак ни тројица изразитих иконоборачких вођа, Константин епископ Николијски, Теодосије Ефески и Тома Клавдиупољски, нису били рашчињени, него су помиловани, јер су и сами показали знаке кајања за своја недела у прогону светих икона и иконопоштовалаца. Са оваквом саборском „икономијом" (снисходљивошћу) нису били задовољни монаси, присутни у већем броју иа овом Сабору, вероватно у знак опште црквене захвалности према њима због њихових страдања за свете иконе и уопште за православље. Јер, као што је познато, цароки гнев и прогони највише су били уперени против монахâ и манастирâ у царевини, јер су манастири одувек били живи центри народне побожности и црквене уметности, изворишта иконописања и иконослављења. Монаси су, та-

[6] Ово је Св. Тарасије изрекао у својој „Апологији народу", Акта VII сабора, Mansi, 12,987.

[7] Опширније о овоме говоре Акта VII сабора, Mansi, т. 12—13. Види и Јустин Поповић, **Догматика Православне Цркве,** књ. III, 683—697, Београд 1978.

ко, на VII васељенском сабору у Никеји били глас живе Цркве Христове, свег саборног народа Божијег. Касније се показало да је захтев монахâ за строжијим кажњавањем иконогонитеља, нарочито њихових вођа, имао стварне разлоге, и требало је да буде предохрана од будућег зла, које ће заиста ускоро и доћи, јер ће иконоборачки бес опет изнова планути и потрајати још неколико деценија. Али, Никејски Оци остали су ипак при мирољубивој црквеној **икономији,** тј. јеванђељском праштању и снисхођењу, што наравно не значи да су чинили компромис у вери и истини.

На овом II никејском свецрквеном сабору једногласно је исказано и усвојено опште признање традиционалног и богословски оправданог часног и љубавног поштовања светих икона: Христа, Богородице и Светитеља Божијих.[7]

Наиме, Седми васељенски сабор у Никеји, надахнут благодаћу Духа Светога, једногласно је и свечано посведочио и потврдио непрекинути дух праве вере, саборно памћење и самосазнање Цркве кроз векове, њено живо апостолско-светоотачко предање о светим иконама. То предање је, у ствари, сáмо Јеванђеље — новозаветна благовест: да је достојан наше љубави и поштовања боголепни уметнички лик на светим иконама, кроз који се видљиво испољава непролазна лепота и достојанство и личности човекољубивог Господа Христа као Богочовека и такође неприкосновена вредност и лепота непролазног **христолика** у **личности** човека. Јер свете иконе нама на видљив начин пројављују ту **боголикост** и **христоликост,** тј. оно што човека управо и чини човеком — дивном и боголиком живом **личношћу,** вредном и способном за вечну лепоту за вечни истински живот у љубави са Богом и са другим људима, у заједници богочовечанске Цркве, заједници са Христом и са људима као Христовом и својом боголиком браћом.

Саборском богословском одлуком, то јест јасном и гласном потврдом истине о светим иконама, о њиховој богочовечанској лепоти и смислу, на Никејском сабору 787. г. исповеђена је још једном изначална вера хришћанства-православља: да је вечни логос и смисао и садржај човека — Богочовек, да је људско биће по своме стварању и назначењу **боголико и богоподобно** и да је управо зато Син Божји и постао човек, оваплотио се и очовечио, да би лично показао и у Себи пројавио **боголепоту** човека као најмилијег створења Божијег, назначеног за вечног пријатеља и сина Божијег. Свете иконе, у храмовима и по домовима, стално нас видљиво подсећају на ту истину човекољубља Божијег и боголикости људске. Као свети уметнички ликови, пред којима са љубављу и поштовањем стојимо, посматрамо их, молимо се, црквене иконе нас литургијски узводе на светом Прволику и Првообрасцу — Христу и прослављеним на небу Светим људима, како је то рекао још Свети Василије Велики.

[8] Српски превод целог текста те догматске одлуке VII васељенског сабора о поштовању светих икона читалац ће наћи у овом броју часописа.
[9] Види наш рад: **Из богословља Св. Саве: Жичка беседа о правој вери** (сепарат из „Споменице Свети Сава, поводом 800-годишњице рођења", изд. Св. Синода), Београд, 1977, стр. 162.

Да не бисмо овде наводили у целини познати теолошки **„орос"**, тј. **символ (изложење) вере** Светих Отаца Седмог васељенског сабора у Никеји[8], који опширно говори о неизрецивој лепоти и вредности чествовања и поштовања светог **Лика** — Божијег и људског у Христу и у Светим људима, навешћемо само кратку реч, скраћено **слово** или **славослов** о томе, поновљен на скраћен начин код Св. Саве Српског, у његовој познатој **Беседи о правој вери,** изговореној по доласку из Никеје са хиротоније за I архиепископа српског, на црквено-народном сабору у Жичи **1221. године:**

„Клањамо се и поштујемо и са љубављу целивамо свечасну **икону** човечанског оваплоћења Бога Слова (Христа), помазаног Божанством и оставшег непромењеног, тако да онај који је помазан вером сматра да — на икони — види самога Бога, Који се јавио у телу и са људима поживео. Клањамо се и част одајемо и икони Пресвете Богородице, и иконама свечасних Божијих Светитеља, уздижући очи душе наше ка Првообразном Лику и узносећи ум наш на несхватљиво и неизрециво."[9]

Интересантно је овде, у овој **Беседи** Светога Саве, као и у његовом **Синодику** (тј. зборнику догматских **одлука** васељенских сабора)[10], запазити следеће: Свети Сава је одлично схватио, и језички и теолошки, смисао догматске одлуке VII васељенског сабора у Никеји и на чудесан начин пренео то у српски народ креативним преводом на његов матерњи језик. Наиме, VII васељенски сабор прописује да се светим иконама одаје **„тимитикѝ проскѝнисис“**, што буквално значи: **почасно поклоњење,** или: клањање из почасти. Међутим, Свети Сава то преводи слободније речима: **„поштујемо и с љубављу целивамо“**, зато што одлично зна и грчки језик и богословски смисао **наведеног саборског** исповедања истине о православном иконопоштовању. Јер, у својој саборској Посланици, упућеној царици Ирини и младом цару Константину, свети патријарх Тарасије и саборски Оци говоре, тј. коментаришу и објашњавају шта значи то **„почасно поклоњење“** светим иконама, па кажу: Ми православни смо од Апостола и Отаца примили предање да се пред светим иконама **„покланямо,** то јест да их **целивамо (љубимо),** јер то и значе ове речи: **покланьати** се (προσκυνω) на старом грчком дијалекту значи **волети и љубити (целивати)** (φιλω, ’ασπ’αξομαι). Јер кад неко нешто воли, он се томе и поклања, тј. то љуби и целива, као што то показује и наш људски однос, кад се према пријатељима односимо са пажњом и љубављу“[11]. Свети Сава је, дакле, управо овако и схватио и зато тако превео текст **ороса** Никејског сабора: да поштовање светих икона, **из љубави** према Христу или према изображеним на иконама Светим људима, доводи нас до њиховог **целивања,** и зато он и преводи „почасно поклоњење“ са — **„љубавно поштовање“,** јер то је наш православни став и однос према светим уметничким ликовима. Другим речима, срж православног иконопоштовања јесте **љубав.** Управо онако како је то већ био исказао Јован Дамаскин, кога је VII сабор нарочито похвалио. Наиме: да се ми људи и иначе, при сусрету један са другим, клањамо један другоме, показујући тиме да поштујемо човека као живу ходећу икону Божију, као свога христоликог вечног брата, брата истовремено и нашег и Христовог, јер је сваки човек у Христу постао дете Божије.[12]

И да завршимо: управо у овој христолошкој, богочовечанској тајни вредности и достојанства и непролазне лепоте психофизичког **лика** човечијег, **лика** који је и сâм Бог почаствовао Својим оваплоћењем и очовечењем, јер је на почетку Он и створио човека **боголиким,** састоји се сав смисао православног иконопоштовања, потврђеног од VII васељенског сабора у Никеји равно пре 1200 година.

Зато су Никејски Оци и тврдили да већ сама света **икона** као таква представља исповедање и **потврду вере у Оваплоћење,** чиме су показали да се у православљу истина вере и уметност не раздвајају, нити супротстављају, него узајамно посведочују и потврђују. Икона је тако призната и као уметничка слика, настала по Божјем дару дарованом сликару, и истовремено догматски факт вере и теологије Цркве, документ истине и лепоте, извор истинског богопознања и човекопознања.

Икона видљиво сведочи да је Бог истински постао човек, али и да је човек, као психофизично биће, способан и достојан да смести у себе и пројави Бога, да се сједини с Њиме у међусобној љубави у бесмртном животу, без губљења свога људског лика и личности.

Тако свете иконе у живом предању православља изражавају и праву хришћанску веру и теологију, и хришћанску философију и уметност, која се испољава не само у књигама, мислима и речима, него и у сликама и бојама. То је право-

[10] Светосавски **Синодик** издао је В. Мошин у „Византийский Временик“, XVI и XVII, 1956/60.
[11] Акта VII Сабора, Mansi, т. 13, 404 (PG 98, 1432).
[12] Види Дамаскинова **Слова у заштити светих икона,** I 15 (PG 96, 1223).

славно „умозрење у бојама", то је она „лепота и красота Цркве", у којој се православна црква поново и славно обукла на VII васељенском сабору у Никеји, равно пре 12 векова.

Тако се још једном показао **„диван Бог** у **Светима Својима"** — у **ликовима,** у **иконама,** и оним живим и оним уметнички насликаним.

■

*Апологетска слова против опадача светих икона**

Свети Јован Домаскин

□

(II, 4) Непријатељ истине и противник спасења људи који је у своје време преварио не само многобошце него чак и саме синове Израиљеве да праве слике демона и безбожних људи и птица и животиња и гмизаваца, и да им се клањају као боговима, покушава сада да унесе немир у спокојну Цркву Божју, устима неправедника и језиком лукавим речима Божјим зло подмећући и трудећи се да његову ружноћу и мрачни вид прикрије и да срца верних помери из истинског и Оцима преданог обичаја (III, 2). Јер устадоше неки говорећи да не треба сликати и предлагати за гледање и прослављање и дивљење и ревновање Христова спасоносна чудеса и страдања, као ни јуначке подвиге Светих против ђавола. А ко не увиђа од оних који имају божанско знање и духовну мудрост да се ту ради о ђавољем подметању? Јер он не жели да буде објављен његов пораз и посрамљење нити слава Божја и његових Светих да буде описана.

(II, 5) И заиста, ако бисмо ми правили слику (икону) невидљивог Бога, грешили бисмо, јер је немогуће изобразити оно што је бестелесно и без облика, невидљиво и неописиво. Ако опет правимо слике (иконе) људи и сматрамо их за богове и као боговима им служимо, стварно безбожно радимо. Међутим, ми ништа од свега тога не чинимо. Јер то није грех ако сликамо икону Бога који се оваплотио и јавио телесно на земљи и по неизрецивој доброти поживео са људима, и примио на себе природу и тежину и облик и боју тела. То је само израз наше чежње да видимо Његов лик. Јер као што каже божански Апостол: „Сада видимо у огледалу и у загонетци" (**1. Кор.** 13, 12). А икона и јесте огледало и загонетна прикладна тежи нашега тела. Јер по речима божанског Григорија, ма колико се ум трудио није у стању да изађе из телесности.

(II, 6; III, 3) О непомениче, завидљиви ђаволе, криво ти је да видимо Владичин прилик, подобије (ομοιωμα) и да се пре-

* Јован Дамаскин (VIII век) је написао три знамените беседе против оних који одбацују свете иконе. Дамаскин је први од Отаца Цркве који даје богословско оправдање поштовања икона, утемељујући га на библијској истини о оваплоћењу Бога Логоса и другим дотадашњим апологетским списима у одбрану икона. Ово је први превод његових беседа о иконама на српски језик. Превод није потпун; преводилац је одабрао главне делове, нарочито прве и треће беседе, тј. оне делове који су и најзначајнији за разумевање Дамаскиновог теолошког утемељења поштовања икона, а који су извршили велики утицај и на позније ауторе. Овај превод је извршен са критичког издања беседа о иконама Бонифацијуса Котера (Ebonifatius Koter, **Die Shriften des Johannes von Damaskos**, III, De Gruyter. Berlin. New York, 1975).

ко њега осветимо и видимо Његова спасоносна страдања и да се дивимо Његовом снисхођењу, да сазерцавамо Његова чудеса и познамо и прославимо силу Његовог божанства. Ти завидиш Светима на части коју им је Бог подарио. Не желиш да гледамо описану њихову славу и да постанемо ревнитељи њихове храбрости и вере. Не подносиш телесну и душевну корист коју од вере у њих задобијамо. Но, нећемо ти се покорити, завидљивче, демоне и човекомршче! Почујте народи, племена, језици, људи, жене, децо, старци, младићи, одојчади, народе хришћански свети: Ако вам неко проповеда другачије од онога што је примила Католичанска црква од светих Апостола, Отаца и Сабора и до сада сачувала, не слушајте га и немојте примити змијин савет, као што га је Ева примила и пожела смрт. Било анђео или цар да вам проповеда другачије од онога што сте примили, затворите уши ваше. Надајући се у поправку устручавам се да засад кажем оно што рече божански Павле: „(такав) проклет да буде!“ (**Гал.** 1, 8).

(II, 7; III, 4) Него они који не истражују смисао Писма кажу да је Бог рекао преко Моисија законодавца: „Не прави себи слике од онога што је на небу и што је на земљи“ (**Изл.** 20, 4; **Пон. зак.** 5, 8); и преко пророка Давида: „Нека се посраме сви који се клањају извајаним (предметима) и који се хвале својим идолима“ (**Пс.** 96, 7), и много шта друго овоме слично. Јер све оно што су навели из Светог писма и из Светих Отаца, има исти смисао.

Дакле, шта на ово да одговоримо? Шта друго ако не оно што је рекао Господ Јудејима: „Истражујте Писма“ (**Јн.** 5, 39); јер је добро истраживање Писама. Међутим, овде добро обратите пажњу! Немогуће је, вољени, да Бог лаже. Јер један је Бог, један Законодавац Старог и Новог завета, који је у древна времена говорио многострано и на разне начине Оцима преко пророка а у последња времена преко Јединородног Сина свога. Зато добро пазите, реч није моја. Дух Свети је објавио преко светог Павла: „Многострано и на разне начине говорио је некада Бог оцима преко пророка“ (**Јевр.** 1,1) Видиш ли да је многострано и на много начина Бог говорио. Јер као што вешти лекар не даје увек свима исту врсту лека, него свакоме даје прикладан и одговарајући лек, разликујући и место и болест и моменат, тј. време и стање и узраст; други даје детету а одрасломе други; један болесноме а други здравоме, уз то, не даје исти свакоме болеснику, него према стању и болести. Други лек даје лети а други зими, у јесен и у пролеће и на сваком месту сагласно месним приликама.

Тако и одлични Лекар душа забранио је прављење слика онима који су још увек (духовна) одојчад и који болују од болести идолослужења, који идоле сматрају за богове и клањају им се као боговима и који славу Божју приносе твари. Јер је немогуће направити слику (икону) Бога бестелесног и невидљивог и невештаственог, који нити има облика ни описа ни појмљивости. Како је могуће изобразити оно што је невиђено? „Бога нико није видио нинад: Јединородни Син који је у наручју Оца, он га објави“ (**Јн.** 1,18); и „Нико неће видети Лице моје и жив остати“ (**Изл.** 33,20) рекао је Бог.

(II, 8; III, 5) А да су се клањали идолима као боговима, чуј шта о томе каже Свето писмо. У време изласка синова Израиљевих, када се Моисије попео на Синајску гору па одоцни, чекајући да прими Закон од Бога, побуни се неблагодарни народ говорећи Арону слузи Божјем: „Начини нам богове који ће ићи пред нама; јер човек овај Моисије, не знамо шта би са њим“ (**Изл.** 32, 1—4,6). Онда пошто скидоше украсе са својих жена и истопише, једоше и пише и опише се вином и заблудом и почеше играти, говорећи у безумљу: „Ови су богови твоји, Израиљу“ (**Изл.** 32,4). Видиш ли да су имали идоле за богове, чак нису начинили идол Зевса или овог или оног (божанства), него дадоше злато да се како било направи идол било кога, и изађе

глава телета. Тако су имали за богове те одливке и њима се као боговима клањаху, ономе што је било обиталиште демона. А да су служили твари а не Творцу то потврђује и божански Апостол: „Они заменише славу нетрулежног Бога подобијем трулежнога човека и птица и четвороножаца и гмизаваца и послужише твари наместо Творцу" (**Рим.** 1,25). Ето ради тога забрани Бог прављење сваког подобија (прилика) као што каже Мојсије у Поновљеним законима: „И говори Господ вама из огња: глас речи чусте а подобије не видесте, него би глас", и мало после: „Чувајте крепко душе ваше, јер подобије не видесте, у дан у који вам говори Господ на Гори Хориву из огња, да не би пали у безакоње и направили себи изваjано подобије, свакакву слику, прилик мушког или женског, подобије сваке животиње од оних што су на земљи, подобије сваке птице крилате", итд.; а мало после: „Да не би погледавши на небо и угледавши сунце и месец и звезде и сав украс неба, пао у заблуду и поклонио им се и служио им" (**Пон. зак.** 4,15—17; 4,19).

(I, 4) (А ја) знам онога који је нелажно рекао: „Господ Бог твој Господ је један", и „Господу Богу твоме се поклони и њему јединоме богослужи", и „немој имати других богова" (**Пон закн.** 6,4.13; **Мат.** 4,10; **Пон зак.** 5,7); и „не прави било какво вајано подобије (прилик), од онога што је на небу горе и што је на земљи доле" (**Пон. зак.** 5,8), и „нека се постиде сви који се клањају вајаним ликовима" (**Пс.** 96,7), и „богови који нису створили небо и земљу пропашће" (**Јер.** 10, 11); и све што је на тај начин „из давнине Бог говорио оцима преко пророка, у ове последње дане говорио је нама у Јединородном своме Сину кроз кога је и векове створио" (Јевр. 1, 1—2). Знам онога који је рекао: „А ово је живот вечни да познају тебе јединога истинитога Бога и кога си послао Исуса Христа" (**Јн.** 17,3). Верујем у једнога Бога, једино начело свега, беспочетног, нествореног, непропадљивог и бесмртног, вечног и вековитог, несхватљивог, бестелесног, невидљивог, неописивог, необликог, једну надсуштаствену суштину, надбожанствено божанство, у три Лица (ипостаси), Оцу и Сину и Светоме Духу, и њему јединоме богослужим и њему јединоме приносим богослужно поклоњење. Једноме Богу се клањам, једноме Божанству, али и Тројици богослужим Лица, Богу Оцу и Богу Сину отеловљеном и Богу Духу Светом, једноме Богу... Не клањам се твари наместо Творцу него се клањам Творцу створившем оно што је моје и сишавшем у твар непонижајно и непромењљиво, да би прославио моју природу и учинио је заједничарем божанске природе. Заједно с Царем и Богом клањам се и „порфири" тела (Његовог), не као оделу нити као четвртом лицу (да не буде!) него као ономе што је, постало и остало скупнобожно (ὁμόθεον), као (бого)помазано, на непромењљив начин. Јер природа тела (Христовог) није постала божанство, него као што је Логос постао тело и непромењљиво остао оно што је био, тако и тело постаде Логос не изгубивши оно што јесте, поистовећено уз то са Логосом по ипостаси. Отуда мени и смелост да изображавам Бога невидљивог, но не као невидљивог него као онога који је за нас постао видљив, заједницом тела и крви. Не изображавам, дакле, невидљиво божанство него изображавам виђено Божје тело. Јер ако је немогуће насликати душу, то тим пре важи за самога Бога који је дао нематеријалну душу.

(I, 6) Сада видиш да има једно за циљ (оно што говори Мојсије): не служити твари наместо Творцу и не приносити поклоњење богослужја сем једино створитељу. Зато Мојсије свугда додаје поклоњењу — богослужје, па опет каже: „Да ти не буду други богови осим мене". (**Пон. зак.** 5, 7—9).

(I, 7) Као што се види, због идолослужења забрањује се сликање ликова, као и због тога што је немогуће изображавати безкаквотног и неописивог и невидљивог Бога... „Нисте, речено је, лице његово видели" (**Јн.** 5,37). То каже и Апостол Павле ставши посред Ареопага: „Када

смо, дакле, род Божији, не треба да мислимо да је Божанство подобно злату или сребру, или камену изрезаном по вјештини и замисли човечијој" (**Дела Ап.** 17,29).

(I, 8) Ово је Јудејима постављено као закон због њихове склоности идолослужењу. А ми, богословски речено, који смо побегли од сујеверне заблуде, којима је дато да у чистоти будемо са Богом, који смо познали истину и да јединоm Богу служимо и богатимо се савршенством богопознања, како би достигли у мужа савршена, прешавши детињство — нисмо више под васпитачем, стога што смо примили дар расуђивања од Бога и познали шта је оно што је сликом изразиво а шта оно што је неописиво. Јер је речено: „Његово лице нисте видели" (**Јн.** 5,37). Дивне ли мудрости Законодавца! Како изобразити оно што је невидљиво? Како описати какввотно и невеличаво и неодредиво! Како уобличити безоблично! Како бојом изразити бестелесно?! Шта је онда оно што се нама тајанствено објављује? Јасно је да невидљивог Бога нећеш изобразити. Но, када видиш Бестелесног који је ради тебе постао човек, онда ћеш израдити образ људског лика. Када Невидљиви постане видљив телом, онда ћеш изобразити лик Виђенога: када Бестелесни и неуобличиви, некаквотни и неколичиви и невеличави по преимућству своје природе — када он који постоји у обличју Бога, прими обличје слуге, њиме се сажме (скупи) до каквоће и количине и обвије се обликом тела, тада се онај који је тако примио да буде видљив — уцртава на плочама, и поставља за гледање. Сликај, дакле, његово неизрециво снисхођење, од Дјеве рођење, крштење у Јордану, преображење на Тавору, страдања која су проузроковала бестрашће, чудеса — символе његове божанске природе, која се творе кроз дејство тела божанским деловањем, онда — спасоносни крст, погребање, васкрсење, вазнесење на небо. Све то опису ј и речју и бојом... Не бој се и не плаши: и те како ми је позната разлика врста поклоњења.

Некада се Аврам поклонио синовима Еморовим, када је двоструку пећину купио за гробницу, и то незнабожним људима, болујућим од непознавања (правог) Бога. Поклонио се Јаков Исаву брату своједм и фараону човеку Египћанину, и то се поклонио на врху штапа. Поклонили су се али му нису као Богу служили (ουκε λατρευσαν) Поклонио се Исус Навин и Данило анђелу Божјем али му нису богослужили. Јер друго је богослужно поклоњење а друго приношено из почасти онима који су по неком достојанству уздигнути.

(I, 9) Но, пошто је реч о икони и поклоњењу, дај да објаснимо ту реч о њима. Икона је слика (подобије) која карактерише прволик тако што поседује и одређену разлику у односу на њега. Јер икона није по свему слична са праликом (архетипом). Жива пак икона невидљивога Бога, природна и непроменљива, Син, који носи у себи целога Оца, поседује по свему истоветност са њим, разликујући се једино узрочношћу. Јер Отац је природни узрок а Син проузрочени. Отац није из Сина него Син из Оца. Од њега додуше јесте, али нема биће после њега, тј. после родившег га Оца.

(I, 10) И у Богу постоје иконе и парадигме (праузори) онога што је од њега настало, тј. његов предвечни савет, вечно истоветни. Јер оно што је божанско по свему је непроменљиво и нема у њему промене или сенке измене. Свети Дионисије, дубоки зналац божанских ствари, који је размишљао о Богу богонадахнут, назива ове иконе и парадигме (праузоре) — предодређењима. Јер у његовом савету је пре свога настанка уцртано и насликано све оно што је он предодредио и што ће неизоставно бити, слично човеку који намерава да сагради кућу те најпре оцртава и одсликава њен план у своме уму.

(I, 11) Поред овога постоје иконе (слике) невидљивих и неизобразивих ствари које се чулно изображавају ради бољег разумевања. Тако и божанствено Писмо приписује образе Богу и анђелима. Тражећи томе објашњење исти божански

муж каже да би се могло рећи да то што се употребљавају образи неизобразивих ствари и облици онога што је безобликовно — за то није једини разлог нама примерена аналогија, која није у стању да се непосредно уздигне до умних сазерцања, па се стога остварује у себи својственим и урођеним аналогијама (узвођењима). Зато ако се божанска реч стара о нама и од свуда проналази оно што нас узводи, придајући и стварима које су просте и неизобразиве неке образе, како онда да не ослика изображењима ствари по самој природи обликоване, оне за којима човек чезне али није у стању да их види зато што нису присутне? Јер се чулним путем ствара у предњем делу мозга нека врста маште која се онда доставља моћи расуђивања и бива похрањена у памћењу. То потврђује и богоречити Григорије (Богослов): „Ма колико се ум трудио, немоћан је да изађе из телесности“, али „и оно што је код Бога невидљиво, од постања света умом се на створењима јасно види“ (**Рим.** 1,20; Григорије Богослов, **Беседа** 28,44). Отуда видимо иконе (слике) у створењима које нам дискретно објављују божанска указања. Као, на пример, кад кажемо „света надначална Тројица“ да се изображава сунцем, светлошћу и зраком, или извором извирућим, водом која извире и ушћем; или: нашим умом, речју и духом, или: кореном биљке, цветом и мирисом.

(I, 12) Икона се такође зове и оно што тајанствено оцртава оно што ће се догодити у будућности, као на пример: кивот и штап и сасуд, Свету Богородицу; као што је змија указање на онога који је преко Крста уништио свезлу Змију, или море, вода и облак на Духа крштења.

(I, 13) Икона се назива и сећање на догађаје или неко чудо или почаст, посрамљење, врлину или зло, ради користи оних који ће доцније ићи путем обожења, да би од зла бежали а у добру ревновали. Таква слика (икона) је двострука: она или се записује у књиге као реч, као што је Бог на плочама урезао Закон и заповедио да се записују животи богољубивих људи, или чулним (опипљивим, естетским) виђењем, као што заповеди (Бог) да сасуд и штап буду положени у кивот (завета) на спомен. Тако исто и ми данас сликамо иконе (слике) догађајâ и врлинâ. Зато или треба одбацити сваку слику и окренути се против онога који нам је наредио да ово чинимо, или сваку прихватити по смислу и на начин који свакој од њих приличи. Дотакнувши се пак начина изображавања (сликања) иконе, да кажемо нешто и о самом поклоњењу (њој).

(I, 14) Поклоњење је символ припадања и поштовања. Познати су нам његови различити начини. Прво (поклоњење) је богослужног типа (κατα λατρειαν): њега приносимо једино Богу, по природи поклоњења достојном. Онда поклоњење приношено ради по природи поклоњења достојног Бога његовим пријатељима и слугама, као што су се Исус Навин и Данило поклонили анђелу, или божанским местима, по Давидовим речима: „Поклонимо се месту на коме стајаху ноге његове“; или ономе што је њему посвећено: тако се сав Израил поклонио шатору и храму у Јерусалиму, около стојећи и непрестано се одсвуда према њему клањајући; или кнезовима које је он изабрао: као Јаков Исаву, као старијем брату по Богу и фараону Богом постављеном кнезу, и Јосифу његова браћа. Знам и за почасно узајамно приношење поклоњења, као Аврам синовима Еморовим. Зато, дакле, или укини свако поклоњење или свако прихвати са одговарајућим смислом и начином.

(I, 15) Одговори ми на питање: Је ли Бог један Бог? Да, рећи ћеш, тако мислим, један је Законодавац. Па зар он даје противуречне законе? Јер херувими спадају у творевину. Како онда он заповеда да вајани херувими и израђени људском руком заклањају Ковчег измирења (**Изл.** 25, 18—20). Зар није јасно да је немогуће правити икону Бога, као неописивог и неизрецивог, или некога као Бога, да не би дошло до поклоњења творевине на начин само Богу доличан. За херувиме пак као описиве и као оне који као слуге

стоје око престола Божјег заповеда да буде начињена њихова икона (слика) и да у ставу служења заклања Ковчег измирења. То стога што је требало да се иконом (сликом) небесних служитеља заклони икона (слика) божанских тајни.

А шта кажеш за кивот, сасуд (стамну), Ковчег измирења? Зар и они нису руком рађени? Нису ли дела руку човечијих? Зар нису направљени од, како ти кажеш, „нечасне“ материје? Шта је цела Скинија? Зар и она није икона (слика)? Зар није сенка и предуказање? Зато божанствени Апостол, говорећи о законским свештеницима, и каже: „Који служе предуказањем и сенком небесних ствари, као што се откри Моисију, кад је требало да начини Скинију. „Гледај, каже, да начиниш све по обрасцу који ти је показан на Гори“ (**Јевр.** 8,5). Но, Закон није био чак ни икона него само преднацрт (προσκιασμα) иконе. Зато исти Апостол каже: „Јер закон имајући само сенку будућих добара, а не сами лик ствари“ (**Јевр.** 10,1). Ако, дакле, закон забрањује иконе (слике) а сам представља преднацрт (сенку) иконе, шта на то да кажемо? Ако је Скинија сен и образац образа (лика), како онда да закон забрањује иконописање? Но, није то тако, није. Пре ће бити да „свака ствар има своје време“.

(I, 16) Истина је да у старини бестелесни и неизобразиви Бог уопште није сликан. Сада, међутим, када се јавио у телу и поживео са људима, слика се оно што је код Бога видљиво. Не клањам се материји него се клањам Творцу материје, ономе који је ради мене постао материја, и изволео да се настани у материји, и који ми је преко материје остварио спасење. Но, не поштујем њу као Бога, не дао Бог! Јер како може бити Бог оно што је из ничега настало? Ако и јесте Божје тело постало Бог непромењљиво због ипостасног јединства, као помазано али и као остало оно што је по природи било: тело одушено душом разумном и умном, започело, не нестворено. А и осталу материју, преко које ми је дошло спасење, поштујем и одајем јој почаст,

као испуњеној божанском силом и благодати. Зар није материја предивно и трипут блажено крсно дрво? Или зар није материја часна и света Гора — место Лобање (распећа)? Или зар није материја животодавни и живоносни камен, Гроб свети, извор нашег васкрсења? Или зар није материја мастило и свесвета књига Еванђеља? Зар није материја и живоносна трпеза која нам даје Хлеб живота? Или зар није материја злато и сребро од којих се праве крстови, плоче и чаше. Или пре свега овога, зар није материја тело и крв Господа мога? Зато или одбаци поштовање и поклоњење према свему овоме или уступи место црквеном предању и поклоњењу икона Божјих и пријатеља Божјих именом освећених, и отуда осењених благодаћу Духа Божјег. Не казивај материју злом јер она није нечасна: ништа од онога што је Бог створио није нечасно. Такво схватање је манихејско. Само оно је нечасно што нема узрок у Богу него представља нашу измишљотину, слободним скретањем и стремљењем воље из онога што је природно у оно што је неприродно, а то управо и јесте грех. Ако обешчашћујеш иконе ради Закона и забрањујеш их зато што су направљене од материје, пази шта каже Свето писмо: „И рече Бог Моисију говорећи: гле позвах по имену Веселеила сина Урије сина Орова од племена Јудина. И напуних га Духа Светога, мудрости и знања и сваке вештине, да обликује и обрађује злато и сребро и мјед и драгоцено камење и порфиру и црвену нит и љубичасти конац, да умије резати камење и тесати дрво и радити сваки посао. И ја сам му дао Елијава сина Ахисамахова од племена Данова; и свакоме мудроме срцем ја сам дао мудрост, и израдиће све што сам ти заповедио“ (**Изл.** 31, 1—6). **И** опет: „Рече Моисије целоме збору синова Израиљевих: Чујте ову реч, коју заповеди Господ говорећи: Скупите између себе самих прилог Господу. Сваки пријемчива срца, нека принесе првине Господу... И сваки мудар срцем међу вама нека дође да ради све оно што је запо

ведио Господ: шатор и све друго" (**Изл.** 35, 4—5, 10—11)... Као што се види, материја која је по вама нечасна, достојна је поштовања. Има ли шта бедније од козјих длака и боја? И зар нису боје — црвено и порфира и јакинт? Гле, ту је и подобије херувима. Како онда кажеш да Закон забрањује управо оно што Закон заповеда? Ако ради Закона забрањујеш иконе, онда си обавезан и суботу да празнујеш и да се обрезујеш, јер то Закон тражи неизоставно. Знајте, међутим, „да ако закон држите Христос вам ништа неће користити. Ви који се законом оправдавате, отпали сте од благодати" (**Гал.** 5, 2. 4). Стари Израил није видео Бога, „а ми откривеним лицем славу Господњу гледамо" (**2. Кор.** 3, 18).

(I, 17) Тако видљиво постављамо свуда његов лик, тј. лик оваплоћеног Бога Логоса и освећујемо прво међу чулима (а право међу чулима је вид), слично као што речима (освећујемо) слух. Јер икона је подсетник: оно што је књига за писмене, то је икона за неписмене; и што је за слух реч, то је икона за вид. Њоме се умно са њим (Христом) сједињујемо. Зато је Бог и заповедио да се направи ковчег од немољчавог дрвета и да он буде позлаћен споља и изнутра, да се у њега положе плоче Закона, штап (Аронов), златни сасуд са маном, ради сећања на догађаје и прасликовања онога што ће се збити. И ко не би назвао ове иконе (слике) очевидним проповедницима? А све то је стајало не негде по страни у шатору него пред лицем целог народа: гледајући на њих они су приносили преко тога дејствујућему Богу поклоњење и богопоштовање. Наравно, не тако што су те предмете обожавали него што су се преко њих сећали чудеса и приносили чудотворцу Богу поклоњење. Слике су им биле дате на подсећање, да буду поштоване не као богови, него као оно што подсећа на божанска дејства.

(I, 18) Бог је такође заповедио да се узме и дванаест каменова из Јордана, па додаје разлог речима: „Да испричаш када те пита син твој, шта је то камење, како пресахну вода у Јордану заповешћу Божјом, па пређе ковчег Господњи и сав народ" (**Изл.** 13, 14). Како онда да ми не изобразимо спасоносна страдања и чудеса Христа Бога нашега, да би када ме упита син мој, шта је ово? могао рећи: Бог Реч постаде човек и преко њега пређе Јордан не само Израил, него се цела природа поврати древном блаженству, кроз које се наша природа уздигла из дубина земаљских изнад сваког начела и сѐла на самом престолу Оца.

(I, 19) у реду, кажеш: Насликај изображење Христово и тиме се задовољи или и (изображење) његове матере Богородице. О, како је то неумесно! Тиме си отворено признао да си непријатељ Светих! Јер ако сликаш Христа а не и Свете, онда је јасно да ти не забрањујеш икону него — поштовање Светих, што се од памтивека нико није усудио да учини, па чак ни да покуша такву дрскост. Сликајући икону Христа као прослављеног, одбацујеш изображење Светих као непрослављених и тиме покушаваш да прикажеш истину за лаж. „Јер ја живим", каже Господ, „и оне који ме славе прослављам"; а божански Апостол: „Тако ниси више роб него син; а ако си син и наследник си Божји кроз Христа" (**Гал. 4**,7), и још: „Пошто с њим страдамо, да се с њим и прославимо" (**Рим.** 8,17). Очевидно, не ради се о борби против икона него против Светих. Јован пак Богослов, најприснији ученик, каже: „да ћемо слични њему бити" (**1. Јн.** 3,2). Јер као што гвожђе кад се сједини с огњем, постаје огањ, али не природом него сједињењем и усијаношћу и заједничарењем, тако и обожени човек, не природом него заједничарењем постаје Бог. Овде не мислим на тело оваплоћеног Сина Божјег јер оно је ипостасним јединством и заједничарењем са божанском природом постало Бог непроменљиво, не енергијом Божјом помазано као свакм поједини од пророка, него целосним присуством Помазујућег. А да и Свети постају обожењем богови види се из реченога: „Стаде Бог на сабору богова, посред богова ће пресуди-

ти" (Пс. 81, 1); то када стане Бог посред богова да раздељује достојанства, по тумачењу Григорија Богослова.

(I, 20) Бог је заповедио Давиду да му сазида храм преко његовог сина Соломона и да му сагради дом покоја. Соломон га сазида и направи херувиме, као што каже књига Царева, и обложи херувиме златом и све зидове около изрезане ослика херувимима и палмама, споља и изнутра — не каже „са стране" но „около", уз то и воловима и лавовима и речицама. Зар није много прикладније да се зидови дома Господњег украсе ликовима Светих и изображењима, него ли животињама и дрвећем? Где је закон који заповеда: „не прави себе резана лика"? Него као што Соломон, на кога се излила мудрост, није изображавао Бога тиме што је сликао херувиме и лавове и слике волова, зато што то закон забрањује, тако ни ми не сликамо Бога када правимо изображења Светих. Јер као што се у оно време чистио храм и народ крвљу животиња и пепелом јунице, тако се сада Црква саградила крвљу Христовом „који је мученички пострадао у време Понтија Пилата", и самог себе показао првином мученика, а уз то и светом крвљу Светих. Исто тако је тада био украшен дом Господњи ликовима и изображењима животиња а сада ликовима Светих који су сами себе учинили храмовима духовним и словесним за обитавање Бога живога у Духу.

(II, 10, ср. III, 9а) Тако и по питању икона треба тражити истину и циљ оних који их праве, па ако истинито и правилно и у славу Божју и његових Светих то бива, за подстицање на врлину и избегавање зла и спасење душа, онда их треба примати и поштовати као иконе и узоре и слике и књиге за неписмене; и поштовати и љубити, и очима и уснама и срцем целивати као подобије (ομοιωμα) оваплоћеног Христа или његове Мајке или Светих, заједничара страдања и славе Христове и победника и уништитеља ђавола и демона и њихове обмане. А ако се неко дрзне да прави икону невештаственог, бестелесног (и невидљивог и неизборазивог и необојивог) божанства, њу одбацујемо као лажну. Ако ли је, пак, прави у славу и поклоњење и почаст ђавола или демона, презиремо је и огњем спаљујемо. Ако, пак, неко обоготвори слику људи или птица или гмизаваца или другог неког створења, таквога проклињемо. Јер, као што Свети оци порушише олтаре и храмове демонске и на њихова места подигоше храмове посвећене имену Божјем и Светима, и ми их поштујемо, тако они уништише и слике (иконе) демона и поставише наместо њих иконе Христа и његове Мајке и Светих, па и њих поштујемо. У Старом завету Израил није подизао ни храмове посвећене људима, нити се празновао спомен на људе, јер се људска природа још увек налазила под проклеством, а смрт била осуда, па се зато туговало и тело умрлог сматрало за нечисто, као и онај који би га се дотакао — сада пак, откада је само божанство прожело нашу природу, као неки животворни и спасоносни лек, наша природа се прослави и у нетрулежност претвори. Зато се празнује и смрт Светих и подижу им се храмови и њихове иконе сликају.

(II, 11) Нека сваки човек зна да онај који покушава да уништи икону начињену из божанске љубави и ревности у славу и спомен Христа или његове Мајке свете Богородице или некога од Светих, и на посрамљење ђавола и победу њега и његових демона; и који је не поштује и не чествује и не целива као чесну икону а не као Бога — такав је непријатељ Христов и свете Богородице и Светих а заговорник ђавола и његових демона. Он на делу показује жалост што се Бог и његови Свети поштују и прослављају а ђаво посрамљује. Јер икона је победа и откривење и обелиск у спомен победе оних који су били сјајни и изврсни у борби, и посрамљености побеђених и поражених.

Често сам гледао чезнутљиве када виде хаљину онога за којим чезну, како је целивају очима и уснама, као самог вољеног. „Треба дати свакоме што смо ду-

жни", по светом Апостолу Павлу, „коме част част" (**Рим.** 13,7), и „цару као господару, началницима као његовим посланицима", свакоме по мери достојанства (**1. Петр.** 2,13).

(II, 12) Није за цареве да дају законе Цркви. Пази шта каже божански Апостол: „И ове постави Бог у Цркви: прво апостоле, друго пророке, треће пастире и учитеље, за сазидање Цркве" (**1. Кор.** 12, 28; **Еф.** 4,11). Цареве не помиње! И опет: „Слушајте старешине своје и повинујте им се јер они бдију над душама вашим, пошто ће одговарати за њих" (**Јевр.** 13,17). И поново: „Памтите старешине ваше, који вам проповиједаше ријеч Божју; гледајући на њихов живот, будите ревносни у вери" (**Јевр.** 13,7). Цареви вам нису проповедали реч Божју него пророци и апостоли, пастири и учитељи. Када је Бог заповедио Давиду да му сагради дом, рече му: „Нећеш ми ти саградити дом зато што си ти човек крви" (**1. Днев.** 28,3). „Треба дати свакоме што смо дужни", заклинта Апостол Павле, „коме част част, коме страх страх, коме порез порез, коме царину царину" (**Рим.** 13,7). Царевима, дакле, припада грађански поредак, а црквено устројство је за пастире и учитеље. Разбојнички метод је то, браћо! Саул поцепа Самуилову хаљину и шта је доживео? Поцепа Бог његово царство и даде га веома смерном Давиду. Језавеља протера Илију и пси се купаху у њеној крви. Ирод посече Јована и изједен од црва, издахну. Тако и сада блажени Герман (патријарх цариградски), који заблиста животом и речју, би шамаран и протеран, и многи други епископи и оци, чија нам имена нису знана. Зар то није разбојништво!? Господ, када му приступише ради кушања књижевници и фарисеји, да га ухвате у речи, и упиташе га да ли треба давати порез ћесару, одговори им: „Донесите ми новац". Када га донесоше, рече: „Чији лик има?" Кад му рекоше: ћесарев, каза: „Подајте ћесарево ћесару а Божје Богу" (**Мт.** 22,17). Слушаћемо те, о царе, у питањима која се тичу свакидашњег живота, порезима, царинама, давањима и узимањима, у ономе што ти је од нашега поверено. У црквеном устројству имамо пастире који су нам проповедали реч Божју и који су обликовали црквене уредбе. Нећемо померити вечне границе, које поставише Оци наши, него држимо предања као што смо их примили. Јер ако почнемо рушити грађевину Цркве макар у најмањем мало-помало биће цела разорена.

(I, 21; II, 15) Описујемо Христа Цара и Господа али не лишавајући га његове војске. А војска Господња су Свети. Нека се лиши своје војске земаљски цар, па тек онда некање лиши свога Цара и Господа. Нека одбаци царски венац и круну, па тек онда нека укине поштовање према онима који су тиранина победили и зацарили се над страстима. Ако ће они бити наследници Божји и сунаследници Христови и заједничари божанске славе и царства, како онда да не буду пријатељи Христови и учесници земаљске славе? „Не зовем вас слугама", каже Бог, „ви сте пријатељи моји" (**Јн.** 15,14). Зар онда да их лишимо части коју им је Црква дала? О дрског ли поступка! О дрског ли схватања које се противи Богу и супротстављa његовим заповестима! Ако се не поклањаш икони онда се не поклањај ни Сину Божјем „који је икона невидљивога Бога" жива и обличје непромењливо...

Клањам се иконни Христа као оваплоћеног Бога, Владичице свих Богородице као Мајке Сина Божјег, Светих као пријатеља Божјих. Њих који су се до смрти одупрли греху и угледали на Христа проливањем крви за њега који је претходно своју крв пролио за њих, и који су његовим стопама ходили. Њихове, дакле, подвиге и страдања ослинавам, њима освећиван, и подстицан на ревност угледања. И то чиним кроз страхопоштовање и поклоњење: „Јер част иконе прелази на прволик", каже божанствени Василије. Ако подижеш храмове Светима Божјим, величај и њихове славне подвиге. У стара времена није подизан храм у човеково име, није прослављана смрт праведника

него се оплакивала, и онај који би се дотакао мртваца, па и самога Мојсија, сматран је за нечистога. А сада се празнују успомене на Свете: смрт Јаковљева је оплакивана а смрт Стефана (архиђакона) се празнује. Зато или укини и свечане успомене на Свете које се одржавају насупрот Старом завету, или дозволи и иконе насупрот, како ти сматраш, Закону. Но, било би немогуће не празновати спомене светих јер сабор светих и богоносних Апостола заповеда да се то чини. Јер откада је Бог Логос постао тело (човек) поставши сличан нама у свему сем греха, откада је несмешиво присајединио себи оно што нама припада и непроменљиво обожио тело, узајамним несмешивим сапрожимањем његовог божанства и његовог тела, ми смо истински постали освећени. И откада је син Божји и Бог, божанством нестрадални, пострадао примљеним (телом) и наш дуг избрисао, изливши за нас драгоцени откуп и добростојни (јер умолитељна је пред Оцем и часна крв Сина), ми смо истински стекли слободу. И откада је сишавши у ад окованим душама, као зароблјеним, проповедао опроштај, као и прогледање слепима, свезавши моћног силом Надмоћнога, васкрснуо обесмртивши од нас примљено своје тело — истински смо постали бесмртни. Откада смо се водом и Духом родили, уистину се усиновисмо и постадосмо наследници Божји. Отуда Павле и назива верне светима; отуда смрт Светих не оплакујемо, већ празнујемо. Отуда „нисмо под законом него смо под благодаћу", „оправдани вером" и познајући Бога једнога истинитога — „праведник не подлеже закону" — нисмо потчињени стихијама закона као деца, него сазревши у мужа савршена, тврдом храном се хранимо, не оном која води у идолослужење. Добар је закон који сија као светилник у тамном месту, али дотле док дан не сване. А сада је већ засијао светлоносац у срцима нашим и вода жива богопознања покри многобожачка мора и сви познасмо Господа. „Старо прође, гле, све ново постаде" (**2. Петр.** 1,19; **2. Кор.** 5,17). Зато и каже божански Апостол врховном апостолу Петру: „Кад ти који си Јудејац живиш незнабожачки а не јудејски, зашто нагониш незнабошце да живе јудејски?" (**Гал.** 2,14). И пише Галатима: „Сведочим опет сваком човеку који се обрезује да је дужан сав закон творити" (**Гал.** 5,3).

(I, 22) Некада не знајући Бога, робовали смо боговима који то нису, а сада познавши Бога, боље — будући познати Богом, како се можемо поново вратити немоћним и бедним стихијама? Видех људски лик Божји „и би спасена душа моја". Гледам икону Божју као што је виде Јаков, иако другачије: онај је виде невештаствену, која је наговештавала умним очима оно што ће се догодити, а ја онога који се у телу јавио, сећања усијаност. Од болести су лечили, демоне прогонили: сенка апостола, марамице и убруси. Како онда да се не прослави сенка и икона Светих? (**Д. Ап.** 5,15; 19,12). Зато или забрани поштовање целог вештаства или не уводи новотарије „нити померај границе вечне, које поставише Оци твоји".

(I, 23) Нису предали очевици и слуге Речи само писменима црквени поредак него и неким неписаним предањима. Свети Василије у 27. глави његових 30 поглавља упућених Амфилохију „О светом Духу" дословно каже: „Неке од догмата и учења у Цркви сачуваних имамо из записаних предања а неке, пак, смо примили из апостолског предања, пренетог нам тајно. Но, и једно и друго поседују исту силу у односу на побожност и исту вредност. Ово не може нико поређи од оних који су макар мало искусни у црквеним установама. Ако ли покушамо одбацивати неписане обичаје као безначајне, измаћи ће нам да тиме штетимо оно што је суштинско у Еванђељу. . ." И божански Павле каже: „Тако, дакле, браћо, стојте чврсто и држите предања, којима сте научени, **било нашом речју, било посланицом**" (**2. Сол.** 2,15). Ако, дакле, постоји толико ствари које су неписано предате Цркви и до сада сачуване, зашто онда умањујеш значај икона?!

(II, 23) Имај у виду да и Закон и све што је у вези са њим, па и сво наше богослужење јесте рукотворена светиња која нас преко вештаства приводи невештаственом Богу. Закон и све што је у вези са законом био је нека врста нацрта будуће иконе, тј. нашег служења Богу, а наше служење Богу — икона будућих добара; саме пак, ствари су горњи Јерусалим, невештаствени и нерукотворени. Као што каже исти Апостол Павле: „Немамо овде постојана града него тражимо будући" (**Гал.** 4,26), који је горњи Јерусалим „чији је неимар и творац Бог" (**Јевр.** 13,14; 11,10). Јер све што је по Закону и у вези са нашим служењем, постало је ради њега (горњег Јерусалима), њему нека је слава у векове.

(III, 12) Називајући блаженим своје ученике Господ рече: „Многи цареви и пророци желели су видети што ви видите, и не видеше, и чути што ви чујете и не чуше" (**Мт.** 13,17). А ваше очи су блажене што виде и уши што чују! Видели су, дакле, апостоли телесно Христа и страдања и чудеса његова и чули речи његове. И ми желимо да га видимо и чујемо и да будемо названи блаженим. Они га видеше лицем к лицу јер беше присутан телесно, а ми пошто није телесно пред нама, слушамо његове речи као преко књига и освећујемо слух и преко њега душу и осећамо се блаженим и клањамо се с поштовањем светим књигама, преко којих чујемо речи његове. Тако и преко сликања икона гледамо образац његовог телесног лика и чудеса и страдања његових, и освећујемо се и обавештавамо и радујемо и осећамо блаженим; и чествујемо и поштујемо и клањамо се његовом телесном лику. А гледајући његов телесни лик поимамо, колико је то могуће, и славу његовог божанства. Јер пошто смо двојаки, саздани од душе и тела те нам душа није нага него покривена као завесом, немогуће нам је независно од телеснога доћи до духовних ствари. Као што, дакле, преко чулне речи слушамо телесним ушима и поимамо духовне ствари, тако и преко телесног гледања (сазерцања) долазимо до духовног гледања (сазерцања). Христос је зато примио душу и тело, зато што тело и душу има сам човек. Зато је двојако и крштење, водом и Духом, и причешће и молитва и појање, све је двојако, телесно и духовно, па и светиљке и кандила.

(III, 14) Али пошто је реч о икони и поклоњењу, потребно је да то опширније објаснимо и да кажемо: Прво, шта је икона? Друго, ради чега је икона настала? Треће, каквих све врста икона има? Четврто, шта је оно што се изображава а шта је неизобразиво? Пето, ко је први сликао иконе?

(III, 15) Онда и о поклоњењу: Прво, шта је поклоњење? Друго, колико има начина поклоњења? Треће, колико ствари којима се клања налазимо у Светом писму? Четврто, о томе да је свако поклоњење ради Бога поклоњења достојног. Пето, да поштовање иконе прелази на прволик.

(III, 16) Прво, шта је икона?

Икона је подобије (слика) и приказање и изображење некога, које собом показује оно што је насликано. Свакако, икона није у потпуности слична прволику, то јест ономе што је насликано, јер друго је икона а друго оно што је насликано, тако да се види међу њима разлика, пошто то двоје није једно и исто. На пример: човекова слика (икона), изражава црте тела, не поседује душевне силе, јер нити живи нити мисли нити говори нити осећа нити покреће удове. Па и син који је природна слика (икона) оца има нешто другачије у односу на њега: он је син а не отац.

(III, 17) Друго, ради чега је икона настала?

Свака икона (слика) открива и показује оно што је скривено. Као на пример: будући да човек нема чисто знање о ономе што је невидљиво, зато што му је душа покривена телом, нити о ономе што ће после њега доћи, нити о стварима које су просторно одвојене и удаљене, као биће које је временом и местом ограничено — то је ради умеравања знања

и откривања и објављивања скривених ствари пронађена икона (слика). Ово свакако ради користи и добробити и спасења, како би преко нацртаних и видљиво показаних ствари познали оно што је сакривено, па онда за оним што је сакривено чезнули и ревновали, а оно што му је супротно, тј. зло, одбацили и омрзнули.

(III, 18) Треће, каквих све врста икона има?

Постоје различите иконе. Прва врста иконе је природна: у свакој ствари мора прво да има оно што је она по природи а тек онда оно што је по усвојењу (κατα ϑεσιν) и по подражавању. Тако и човек мора да буде (то) прво природом а онда усвојењем по подражавању. Прва, пак, природна и непроменљива икона невидљивога Бога је Син Очев који у себи показује Оца. „Бога нико није видео никада" и опет: „не да је ко Оца видео" (**Јн.** 1,18; 6,46). А да је Син икона Оца то каже сам Апостол: „Који је икона невидљивога Бога" (**Кол.** 1,15), а у посланици Јеврејима: „Он који је сјај славе и обличје бића Његовог" (**Јевр.** 1,3). Да у себи показује Оца види се у Јовановом Еванђељу када на Филипове речи: „Покажи нам Оца и биће нам доста", Господ каже: „Толико времена сам са вама, и ниси ме познао, Филипе; онај који је мене видео, видео је Оца" (**Јн.** 14,8). И заиста, Син је природна икона Оца, непроменљива, по свему Оцу слична изузев нерођености и очинства. Јер Отац је нерођени Родитељ а Син рођен и није Отац. И Дух Свети је икона Сина: „јер нико не може назвати Исуса Господ осим Духом Светим" (**1. Кор.** 12,3). Кроз Духа Светога познајемо Христа Сина и Бога и у Сину видимо Оца. Јер по самој природи реч је весник ума а дух оно што најављује реч. Дух Свети је потпуно слична и непроменљива икона Сина, једино се разликује исхођењем, јер Син је рођен а не исходи. Уосталом, син је природна икона свакога оца. Ово и јесте прва врста, природна, иконе.

(III, 19) Друга врста иконе јесте појам у Богу његове будуће творевине, тј. његов предвечни савет, вечно исти. Јер божанско је непроменљиво и савет (замисао) његов беопочетан. Њиме онако како је предвечно замислио тако, у времену које је предодредио, бива оно што је одређено. Јер иконе и преднацрти оног што њиме бива јесте замисао о свакоме од њих. Њих Св. Дионисије (Ареопагит) назива и „предодређења". Тако се у његовом савету (замисли) оцртава и изображава оно што је он предодредио и што ће неизоставно постати — пре његовог настанка.

(III, 20) Трећа врста иконе је она коју је Бог створио по подражавању, тј. човек. Јер како би могао бити исте природе са нествореним онај који је створен сем по подражавању (угледању)? Као што је Ум (Отац) и Реч (Син) и Свети Дух један Бог, тако је и ум, реч и дух — један човек; и по слободи воље и по сили владања. Сам Бог каже: „Да створимо човека по лику (икони) и по подобију нашем" и одмах додаје: „И нека владају рибама морским и птицама небеским", и опет: „И владаће рибама морским и птицама небеским и целом земљом и господариће њоме" (**Пост.** 1,26.28).

(III, 21) Четврта врста иконе (слике) бива када Свето писмо ствара образе и изображења невидљивих и бестелесних ствари, телесно изображаваних, ради (макар) извесног поимања Бога и анђела, стога што ми нисмо у стању да сагледавамо оно што је бестелесно без нама одговарајућих слика (образа), како каже дубоки зналац божанских ствари Дионисије Ареопагит. То што су показивани образи неизобразивих ствари и облици онога што је безоблико (бесформно), могло би се рећи да томе није једини разлог нама одговарајућа аналогност, немоћна да се непосредно уздигне до умних сазерцања (сагледавања), па се зато остварује у својим и себи сродним анагогијама (узвођењима). Ако, дакле, божанска Реч у промишљању о ономе што нам је прикладно (аналогно), од свуда нам црпе оно што (нас) узводи и примењује на просте и безоблике (бесформне) ствари, образе, како онда да не изобрази оно што је по

самој природи својој уобличено образима, оно за чим човек чезне али што није у стању да види јер није присутно? Богоречити Григорије каже да ма колико се ум трудио, немоћан је да изађе из телесности (чулности): „Али што је на Богу невидљиво од постања света, умом се у створењима сагледава" (**Рим.** 1,20). Ми и у створењима видимо иконе (слике) које нам собом наговештавају дискретно божанске појаве. Тако, на пример, кажемо да се надначална Света Тројица одсликава кроз сунце, светлост и сунчев зрак, или кроз извор, реку која из њега истиче и сами ток; или: ум и реч и наш дух, или ружу, цвет и мирис.

(Ш, 22) Пета врста иконе се зове она која прасликује и предуказује на будуће догађаје, као купина (**Изл.** 3,2) и роса пала на руно (**Суд.** 6,40) — на Богородицу Дјеву; такође и жезал (**Бр.** 17,10) и стамна (**Изл.** 16,33). Тако је и змија предуназивала оне који су крстом уништили свелукаву змију (**Број.** 21,9), а море, вода и облак — Духа крштења.

(III, 23) Шеста врста иконе, то су оне слике које представљају сећање на догађаје или чуда или врлине, у славу и част и обележавање врсних и врлинама прослављених људи, или слику порока, ради победе и посрамљења злих људи, на наснију корист оних који се обожују, како би зло избегавали а у врлини ревновали. Ова врста иконе је двојака: записује се у књиге преко речи, јер слово изображава реч, као што је Бог урезао Закон у таблице (**Изл.** 31,18; 32,16) и заповедио да се записују животи богољубивих људи; и преко чулног гледања, као што је Бог заповедио да се ставе стамна и жезал у кивот завета за вечни спомен и као што је наредио да се имена племена извајају на камењу нарамника (**Изл.** 28,21). И не само то, него и да се 12 каменова узму из Јордана за знаменовање свештеника (дивне ли и уистину велике тајне!) који су носили кивот и ишчезавања воде (**Ис.** Нав. 4,3—9). Исто тако, и ми сада са љубављу сликамо иконе врлином украшених људи на ревност и наше сећање и саревновање. Зато, или забрани сваку слику и постави закон супротан Ономе који је заповедио да се овако ради, или прихвати сваку, сагласно смислу и врсти сваке појединe од њих.

(III, 24) У четвртом поглављу ће бити речи о томе шта може да се слика а шта не може бити сликано, и како се свако појединачно слика.

Природно је да се сликају тела која имају облике и телесни опис и боју. Анђели, пак, и душа и демон такође се по својој природи обликују и описују, иако не телесно и грубо, јер будући да су духовни, верује се да су на духовним местима присутни и духовно делатни. И они се сликају телесно, као што је Моисије изобразио херувиме и као што су се они јавили достојнима, али та телесна слика указује на неко бестелесно и духовно виђење. Божанска природа једина је неописива и савршено непојмљива и неизобразива и несхватљива, иако божанско Писмо приписује Богу образе, на изглед телесне, тако да се виде форме (облици), а и саме бестелесне. Јер пророци и они којима су се откривали гледали су их не телесним него духовним очима, тако да они нису били видљиви свима. Просто речено, можемо сликати иконе свих образа (утвара) што смо видели а поимамо их онако као што су се јавили. Понекад се догађа да од речи схватамо образе (утваре, σχηματα), међутим, до њиховог разумевања долазимо на основу оног што смо видели. Тако бива и код сваког чула: на основу онога што смо омирисали или окусили или опипали, преко речи допиремо до њиховог схватања.

(III, 25) Видели смо, дакле, да није могуће видети природу ни Бога ни анђела, ни душе ни демона. Међутим, то се даде видети у неком преобликовању, тиме што божанска промисао даје ономе што је бестелесно и неизобразиво и без телесног уобличења — образе и облике, ради нашег руковођења и ради макар овлашћеног (грубог) и делимичног њиховог познања, да не бисмо били у потпуном незнању Бога и бестелесних створе-

ња. Бог је савршено бестелесан по природи, анђео, пак, и душа и демон, упоређени са Богом, јединим неупоредивим — представљају тела, а (упоређени) са вештаственим телима — бестелесни су. Зато их је Бог, не хотећи да останемо у потпуном незнању бестелесних бића, обложио образима и облицима (τϑποϑζ και σΧηματα) и сликама (иконама), дао им је аналогно нашој природи телесне облике гледане невештаственим видом ума. Њих обликујемо и сликамо, као што су на неки начин били уобличени и насликани херувими. Но, Свето писмо има и Божје образе (σΧηματα) и иконе (слике).

(III, 26) Ко је први насликао икону? Сам Бог је први родио Јединородног Сина свога, своју живу икону, природну, непромењливо обличје своје вечности. Створио је и човека по лику (икони) својем и подобију (**Пост.** 1,26). И Адам виде Бога и чу глас ногу његових док је ходио у предвечерје, и сакри се у Рају (**Пост.** 3,8). И Јаков је видео Бога и рвао се с њим (**Пост.** 32,24), што значи да му се Бог јавио као човек. И Моисије га виде као озадину човечију (**Изл.** 33,23) и Исаија као човека га виде како седи на престолу (**Ис.** 6,1). Такође и Данило виде обличје човека и као Сина човечјега, дошавшега ка Староме данима (**Дан.** 7,13). Но, нико није видео природу Божју него само образ (τυπον) и икону (слику) онога што ће се догодити у будућности. Јер је требало да Син и Логос Божји невидљиви постане истински човек, да би се сјединио са нашом природом и јавио на земљи. Зато су се сви који су видели образ и икону (слику) будућега поклонили, као што каже Апостол Павле у посланици Јеврејима: „У вјери помријеше сви ови не дочекавши остварење обећања али их видјеше из далека и целиваше" (**Јевр.** 11,13).

Зар онда да ја не насликам икону Онога који је ради мене постао видљив природом тела и зар да му се не поклоним и да му не одам почаст преко поклоњења и почасти икони? Аврам је видео не природу Божју („Бога нико никад није видео", **Јн.** 1,18), него икону Бога, и павши ничице поклони се (**Пост.** 17,17). Исус Навин виде не природу анђела, него икону (слику) (природа анђела се не да видети телесним очима) и павши поклони се (**Ис. Нав.** 5,14); слично и Данило (анђео није Бог него створење и слуга који предстоји Богу) поклони се анђелу не као Богу, него као Божјем предстојнику и служитељу (**Дан.** 8,18). Зашто онда да и ја не сликам икону пријатеља Христових и да им се не поклоним, не као боговима, него као иконама пријатеља Божјих? Јер ни Исус Навин ни Данило се нису поклонили анђелима које су видели као боговима. Тако се ни ја не поклањам икони као Богу, него преко икона и Светих приносим Богу поклоњење и част, ради кога чествујем и његове пријатеље и смерно уважавам. Јер Бог се није сјединио са природом анђела него се сјединио са природом људи. Бог није постао анђео, него је Бог постао по природи и истински човек: „Јер заиста се не присаједини анђелима, него се присаједини сјемену Аврамову" (**Јевр.** 2,16). Није природа анђела постала Син Божји по ипостаси, него је људска природа постала Син Божји по ипостаси (личности). Нису се анђели присајединили ни постали заједничари божанске природе него енергије и благодати, а људи се присаједињују и постају заједничари божанске природе (**2. Петр.** 1,4): они људи који се причешћују телом Христовим светим и пију крв његову часну. Јер се (људска природа) сјединила ипостасно са божанством, тако да су две природе сједињене нераздељиво у телу Христовом којим се ми причешћујемо, те са две природе општимо, тела телесно, божанства духовно, боље рећи — с обадве узајамно. При том се ипостасно не поистовећујемо (јер прво постојимо па се онда сједињујемо) него по прожимању тела и крви. Па како онда да нису већи од анђела они који држањем заповести чувају истинско сједињење? Наша природа је унеколико умањена од анђелске због смрти и тромости тела али је благовољењем и сједињењем са Богом

постала већа од анђела. Јер пред њом која седи на престолу славе у Христу, анђели стоје са страхом и трепетом и стаће пред њу устрашени на Дан судњи. Свето писмо њих не назива саопричасницима и заједничарима божанске природе („јер су сви духови који богослуже, шиљани на служење онима који ће наследити спасење", **Јевр.** 1,14), нити да ће сацаровати ни бити сапрослављени, нити да ће сести за Очевом трпезом, а Свети су названи синови Божји и наследници Божји и сунаследници Христови. Зато поштујем Свете и сапрослављам слуге и пријатеље и сунаследнике Христове, слуге по природи и пријатеље по слободном опредељењу и синове и наследнике по божанској благодати, као што Господ каже Оцу.

Пошто смо говорили о икони да кажемо нешто и о поклоњењу, и то прво: шта је поклоњење?

(III, 27) **О поклоњењу.** Шта је поклоњење (προσκυνησις)? Поклоњење је знак покорности, тј. потчињености и смирења. Постоје многе врсте (начини) поклоњења.

(III, 28) Колико има врста (начина) поклоњења?

Прва врста (начин) поклоњења јесте богопоклоњење (ηκατα λατρειαν) које приносимо једино поклоњења по природи достојном Богу, и то на разне начине. Прво, на начин служења (σουλειας). Њему се клањају сва створења као слуге господару, јер Писмо каже: „Све и сва теби служи" (**Пс.** 118,91), једни то чине добровољно, други невољно. Једни се клањају добровољно и свесно као што то чине побожни, а други познајући га и не хотећи, невољно му се клањају као демони. Трећи опет не познајући Бога по природи, невољно се клањају ономе кога не познају.

(III, 29) Други начин је начин дивљења и богочежње, на који се Богу клањамо ради његове природне славе. Јер он је једини прослављан, не у смислу да од неког другог има славу него зато што је он сâм узрок сваке славе и сваког добра, светлост непојмљива, сладост неизрецива, бездан доброте, мудрост неиспитива, лепота неописива, свесилна сила, једини сâм по себи достојан дивљења, поклоњења, прослављења и богочежње.

(III, 30) Трећи начин јесте начин благодарности за добра која су се ради нас догодила. Јер сва бића су дужна да благодаре Богу и да му приносе вечно поклоњење, зато што све од њега има постојање и у њему се садржи и што свима предаје изобилно од својих дарова и без тражења, и жели да се сви спасу и учествују у његовој доброти. Дуготрпељив је због наших грехова, обасјава сунцем праведне и неправедне и излива кишу на зле и добре. И зато што Син Божји постаде ради нас оно што смо и ми, и учини нас заједничарима божанске природе, јер „бићемо њему слични" као што каже Јован Богослов у Саборној посланици (**1. Јн.** 3,2).

(III, 31) Четврти начин јесте начин лишености и наде на доброчинства, на основу којих знамо да без њега не можемо ништа чинити или имати добро: клањамо се свакиi иштући од њега оно што нам је потребно и за чим чезнемо, да се избавимо зала и задобијемо добра.

(III, 32) Пети начин је начин покајања и исповести. Јер кад грешимо клањамо се и припадамо Богу молећи се за опроштај грехова као захвалне слуге. Овај начин је тројак: човек тугује или из љубави или да се не лиши Божјих доброчинстава или зато што се плаши пакла. Први начин је из захвалности и љубави према самом Богу и синовског расположења, други је најамнички, а трећи робовски.

(III, 33) Шта све у Светом писму налазимо за поклоњење и који су све начини на које приносимо поклоњење створењима?

На првом месту то су она (створења) на којима је починуо Бог, једини свети и „у светима почивајући", као у Светој Богородица и свима Светима. То су они који су се колико је могуће уподобили Богу својом слободном вољом и Божјим усељењем и сарадњом; они се истински називају и богови, но не по природи него

по усвојењу, као што се усијано гвожђе назива огањ, но не по природи него по усвојењу и примању огња. Јер се каже: „Будите свети, јер сам ја свет“ (**Левит.** 19,2). Прво је, слобода воље. Потом, сваком који слободно бира добро Бог сарађује на добру, а онда: „уселићу се у њих и живећу у њима“ (**2. Кор.** 6,16); и „храмови смо Божји и Дух Божји борави у нама“ (**1. Кор.** 3,16); а онда „даде им власт над духовима нечистим, да их изгоне и да их исцељују, сваку болест и сваку немоћ“ (**Мт.** 10,1), и „оно што ја чиним и ви ћете чинити и више од тога ћете чинити“ (**Јн.** 14,12), и још: „живим ја“, говори Господ, „него прославићу оне који ме прослављају“ (**1. Цар.** 2,30), и „ако му сastрадавамо, да се и сапрославимо“ (**Рим.** 8,17), и „стаде Бог на сабору богова, посред богова ће расудити“ (**Пс.** 81,1). Они заиста и јесу богови али не по природи, него као заједничари Бога по природи. Тако су и поклоњења достојни али не по природи него као они који у себи имају по природи поклоњења достојног, као што усијано гвожђе није по природи недоступно додиру и пламено, него као оно што општи са природним огњем. Поклањамо им се као онима који су од Бога прослављени, као онима који су Богом постали страшни непријатељима и добротвори онима који им приступају са вером, не као боговима по природи и добротворима него као служитељима и литурзима Божјим и као онима који су из љубави према њему стекли смелост. Поклањамо им се јер се тиме служи Цару, који гледа како је поштован љубљени његов слуга, не као цар, него као послушни служитељ и благонаклони пријатељ. И примају по молитвама они који са вером приступају, било да то иште служитељ од цара, било да цар прима почаст и веру онога који иште преко његовог служитеља, јер због њега је тражио. Тако су се исцељивали они који су преко апостола приступали (Богу); тако су сенка и убруси и појасеви апостола давали исцељења (**Д. ап.** 5,15; 19,12). Они пак, који хоће на бунтовнички начин и отпаднички да им се приноси поклоњење као боговима, такви су поклоњења недостојни и достојни вечног огња. И који из презира и гордом мишљу не поштују слуге Божје, као надмени и гордљивци, такви су за осуду као они који Бога обешчашћују. Сведоци тога су деца која су се ругала Јелисеју и зато постала плен медведима (**4. Цар.** 2,23.24).

(III, 34) Други је начин онај на који се клањамо створењима преко којих и у којима је Бог дејствовао наше спасење, било пре доласка Господњег, било после његовог домостроја у телу, као што су: Синајска гора и Назарет, јасле у Витлејему и пећина, света Гологота, дрво Крста, клинови, сунђер, трска, свештено копље и спасоносна одежда, хитон, пелене, плаштаница, свети гроб извор нашега спасења, гробни камен, света Гора сионска, такође Маслинска гора, Овчија купељ, Гетсиманска башта. Све ово и све њему слично поштујем и поклањам му се, и сваки храм Божји свети, и све оно у чему се Бог именује, и то не ради њихове природе него зато што су сасуди божанске енергије и што је преко њих и њима Бог изволео да изврши наше спасење. Јер и анђеле и људе и свако вештаство које је постало заједничар божанске енергије и послужило моме спасењу — поштујем и поклањам се, управо ради божанске енергије. Но, Јудејцима се не клањам јер они нису заједничари божанске енергије, нити су Господа славе, Бога мога, с циљем мога спасења разапели него пре Бога и добротвора нападајући мржњом и завишћу. „Господе, заволех лепоту дома твога“, каже Давид, и место обитавања славе твоје“ (**Пс.** 25,8). Такође „поклоните се месту где стајаху ноге његове“ (**Пс.** 98,5), и још: „Поклоните се Гори светој његовој“ (**Пс.** 98,9). Света одухобљена Гора Божја јесте Света Богородица, а горе словесне Божје — апостоли: „Горе заиграше као овнови, а брда као јагањци овчији“ (**Пс.** 113,4).

(III, 35) Трећи је начин онај на који се поклањамо ономе што је Богу посвећено, тј. светим еванђељима и другим књигама:

„јер написа се за поуку нама, на које дође свршетак векова" (**1. Кор.** 10,11). Дискоси, путири, кадионице, светиљке и трпезе, јасно је да је све то достојно поштовања. Јер, гле, кад је Валтазар заповедио да народ употреби свештене сасуде, како разори Бог његово царство! (**Дан.** 5,28).

(III, 36) Четврти начин је онај на који се поклањамо образима који су се открили пророцима (видели су Бога у иконичним виђењима), као и образима (иконама) онога што ће се догодити. Такви су: Аронов штап који изображава тајну Дјеве, и стамна и трпеза; и Јаков се поклонио на врху штапа, а он је био праслика Спаситеља. Ту спадају и образи (слике) онога што се догодило, за спомен, на пример: скинија која је изображавала цео свет (јер, гле, Бог говори Моисију: „Образ показах ти на Гори" (**Изл.** 25,40), златни херувими, извајани, и херувими на завеси, извезени. Тако се клањамо образу крста часнога, телесном подобију Бога мога, оне која га је родила и његових служитеља.

(III, 37) Пети начин је онај на који се поклањамо једни другима, као судионицима Божјим и по лику Божјем створеним, смирујући се једни пред другима и испуњујући закон љубави.

(III, 38) Шести начин се односи на начелнике и оне који власт имају („подајте, речено је, свима оно што им припада, коме част част" — **Рим.** 13,7). Тако се Јаков поклонио старијем брату Исаву (**Пост.** 33,3), и фараону од Бога постављеном владару (**Пост.** 47,7).

(III, 39) Седми начин је када се робови поклањају господарима и добротворима и молитељи онима који су им потребни, као Аврам синовима Еморовим, кад од њих купи сугубу пећину (**Пост.** 23,9).

(III, 40) Просто речено, поклоњење је символ страхопоштовања, љубави и почасти, покорности и смирења. Међутим, никоме се не сме клањати као Богу, осим јединоме Богу по природи, а другима свима давати оно што им припада ради Господа.

(III, 41) Видите каква крепост и каква божанска сила се даје онима који вером и чистом савешћу приступају светим иконама. Зато, браћо, стојмо на камену вере и предању Цркве, не померајући границе које поставише Свети Оци наши, не уступајући онима који желе да уводе новотарије и да разарају грађевину свете Божје католичанске и апостолске Цркве. Јер ако се допусти свакоме да ради што хоће, мало-помало ће се разорити цело тело Цркве. Не, браћо! Не, христољубива чеда Цркве! Не постидите мајку нашу, не лишите је украса њеног! Примите њу која се за мене моли! Научите шта Бог за њу каже: „Сва си дивна, ближња моја, и нема мрље на теби" (**Песма над песмама,** 4,7).

Поклонимо се и богослужимо јединоме Творцу и Саздатељу као по природи поклоњења достојном Богу. Поклонимо се и Светој Богородици не као Богу, него као Мајци Божјој по телу. Још се поклонимо и Светима као изабраним пријатељима Божјим и онима који су стекли смелост према њему. Јер ако се људи клањају трулежним царевима веома често безбожним и грешним, и кнежевима које су они поставили и киповима, сагласно апостолској речи: „Началствима и властима покоравајте се" (**Тим.** 3,1), и „подајте свима оно што им припада, коме част част, коме страх страх" (**Рим.** 13,7), и по речи Господњој: „Подајте ћесару ћесарево а Божије Богу" (**Мт.** 22,21); колико ли се тек треба поклањати Цару царева, као јединоме који по природи господари, и његовим пријатељима и слугама који су загосподарили над страстима и постали началници по свој земљи („поставићеш их", каже Давид, „началницима по свој земљи" — **Пс.** 44,17); који су примили власт над демонима и болестима и који ће заједно са Христом царовати царством нетрулежним и неразоривим. Сама њихова сенка одгонила је болести и демоне! Зато не сматрајмо да је икона немоћнија од сенке, јер она

истински оцртава прволик. Браћо, хришћанин је вера. Зато онај који с вером приступа много шта ће задобити а „који се двоуми сличан је таласу морском, ветром гоњеном и узбурканом" (Јаков 1,6), такав неће ништа задобити. Јер сви Свети су вером Богу угодили. Зато прихватимо предање Цркве правим срцем а не многим помислима. Бог је човека створио правим а људи потражише помисли многе. Нећемо допустити учење нововерја као супротног предању Светих Отаца. „Ако вам неко благовести друго од онога што примисте, да буде проклет". Клањамо се, дакле, иконама приносећи поклоњење не материји него преко њих онима који су на њима насликани. Јер „част иконе узлази прволику", као што каже божанствени Василије.

(III, 42) А вас, најсвештеније стадо Христово, христоимените народе, народе свети, тело Цркве, нека Христос испуни радошћу његовог васкрсења и нека вас удостоји да следите стопама светих пастира и учитеља Цркве и да задобијете славу његову у сјају Светих. Нека би њу сви задобили његовом благодаћу, како би га вечно славили, са беспочетним Оцем, коме нека је слава у векове векова. Амин.

Превео са грчког
Амфилохије Радовић

■

Писмо Платону, своме духовном оцу, о поштовању икона

Свети Теодор Студит

□

1. Када се речју обраћамо теби, који си наша свештена глава, ми себе тешимо. Јер шта је за сина утешније него да разговара са оцем, и то са таквим и тако великим, чију врлину славе многи градови, земље и острва. Такав је мој љубљени отац, иако плод није налик на дрво, због ништавности маленкости моје. Ти стојиш пред нама као правило побожности, и не само пред нама, него и пред свима који су се определили за право богопоштовање, који се окриљују храброшћу и побуђују се на добро подвизавање.

Иако је твоја светиња одавно тражила да речју одговорим (и објасним) како треба поштовати часну икону Христову — не као не знајући, него желећи тиме да побудиш моју неразбориту реч — ја тада нисам успео да одговорим. Сада пак, сетивши се тога, сматрам да треба, колико ми је то могуће, да испуним што ми је поручено, уз помоћ твојих светих молитава, мада сам нешто о томе, можда и довољно, рекао на другом месту.

2. Дакле, свака уметничка школа јесте слично изображење (подобије) онога чија је то слика, и она у самој себи подражавањем показује нацрт (тј. карактер) прволика, као што о томе говори искусни у божанским стварима Дионисије (Ареопагит): „Истина се показује у подобију (тј. у свом ликовном облику), прволик — у слици (икони); свако од њих је у свакоме, осим разлике суштине."

Тако, ко се поклања икони, поклања се ономе кога икона верно показује. Јер се он не поклања суштини иконе, него насликаноме на њој; нити он идентичношћу поклоњења раздељује икону од прволика (архетипа), јер је икона сличношћу изображења идентична са прволиком. Стога и Василије Велики вели: „Царем се назива и слика царева, па ипак нису два цара. Јер се тиме ни моћ (царска) не двоји, нити слава дели. Јер, као што је једно господство и власт (Божја) који нама владају, тако је и славословље које ми узносимо (Богу) једно, а не многа. Јер част слике (иконе) прелази на пр-

волик (прототип)." Ако, дакле, част (која се одаје икони) прелази на прволик, онда почасно поклоњење није једно ово а друго оно, него је једно и исто, као што је један и исти прототип (прволик) којем се одаје поклоњење на икони.

3. Једно је природна икона, а друго је икона (настала) подражавањем. Једна (тј. она прва) нема природну разлику према (своме) узроку, него ипостасну (личну) разлику, као Син према Оцу. Јер је друга ипостас (личност) Сина а друга Оца, док им је природа очевидно једна. Код друге пак иконе (тј. оне настале подражавањем) обратно је: она има природну разлику, али нема ипостасну, као — слика Христова према (самоме) Христу. Јер друга је природа материје слике, а друга Христова, али лице није друго, него једна и иста личност Христова, макар и била насликана на икони.

Јер исти божанствени Василије опет говори: „Што је тамо икона подражавањем, то је овде Син по природи; и што је у репродукцијама уметности сличност изображења по спољашњем изгледу (по обличју), то је у Божанској и Несложеној Природи јединство кроз заједничност Божанства."

4. Запази, дакле, разлику: код природне иконе и (њеног) узрока, то јест Сина и Оца, пошто је једна природа — једно је и поклоњење (Оцу и Сину), по идентичности природе, а не ипостаси. Пошто исповедамо једну природу (Свете Тројице), исповедамо и једно поклоњење и славословље Свете Тројице, али три Ипостаси: Оца и Сина и Светога Духа. Док код иконе (настале) подражавањем и код њеног прволика, то јест код Христа и иконе Христове, пошто је једна Ипостас Христа — једно је овде и поклоњење, и то очигледно по идентичности те једне Ипостаси, а не по различитости природâ Христа и иконе.

Ако пак кажемо да, као што је једно поклоњење икони и прволику по идентитету ипостаси, тако је (једно) и по идентитету природе, онда не признајемо разлику слике и насликанога, него ће бити како једна ипостас тако и једна природа иконе Христове и самога Христа, и — ми упадамо у јелинско многобоштво, обоготворавајући сваку материју која се употребљава за сликање иконе Христове. Овде ћемо отворити уста иконоборцима да нас оптужују да, клањајући се Једноме Богу у три Ипостаси, ми се клањамо и многим боговима и поштујемо их.

5. Ако опет неко каже да се поклоњење икони не односи на прволик ни по идентичности ипостаси ни по идентичности природе, онда је он очигледно разделио моћ и одвојио славу прволика од иконе, те тако клањајући се икони Христовој, он чини јавно идолопоклонство, уводећи не једно него два поклоњења. Управо се то и старају да докажу иконоборци, одричући у том случају, што је и нормално, да је Христос описив по телу, чиме бивају изобличени да безбожно мисле, једнако са онима који сматрају да је Бог само привидно и у машти дошао к људима на земљи. Но нека безбоштво и једних и других буде подједнако вргнуто у таму њима својствену.

Истинита пак вера хришћанâ, као што је већ речено, исповеда да, као што је у Светој Тројици једно поклоњење због заједничности Божанства, тако и за икону Христа исповеда једно и исто поклоњење због идентичности Ипостаси Христове. Јер се једној и истој Ипостаси поклањамо, макар она била и насликана. Иначе то неће бити икона ако се чашћу (поштовањем) одваја и раздељује од свога прволика, него ће то бити нека самостално постојећа ствар. Тако, дакле, и у поклоњењу икони Христовој остаје једно поклоњење и славословље Свехвалне и Блажене Тројице.

6. Можда ће неко смислити да каже и ово: пошто поклоњење јесте служење (латриа — божанско служење), онда ће се десити да се икони Христовој приноси иста служба која се приноси Светој Тројици. Такав човек, међутим, очигледно не зна разлику у поклоњењу: јер се ми поклањамо Светима, али им не указујемо божанско служење; они су над нама и

руководе нас у закону Божјем, али им не служимо на божански начин.

Затим, такав човек треба још да зна да поклоњење не бива самој суштини иконе, јер је то неумесно и својствено је онима који служе твари већма него Творцу (Рм. 1,25), него се оно (тј. поклоњење) одаје у Христовој икони поклањаноме Христу, док материја иконе остаје сасвим незаједнична (непартиципантна) у односу на Христа коме се клањамо у слици, што је својствено Ипостаси Христовој, одвојеној од материје, мада се у овој сагледава.

7. Ово је, чини ми се, слично примеру са огледалом: јер се и у огледалу описује лице огледајућег се, но сличност лика остаје ван материје огледала. И ако би човек хтео да пољуби свој лик у огледалу, он не би захватио материју, јер није због ње ни пришао огледалу, него због изображеног (у огледалу) лика свога, због кога је и пришао материји огледала. Но чим се удаљи од огледала, заједно с њиме удаљиће се и његово обличје у огледалу, јер нема ничега заједничког са материјом огледала.

Тако исто бива и са материјом иконе: кад се изгуби (или уништи) лик који је на њој био видљив, и на кога се односило поклоњење, онда материја остаје без поклоњења, јер ништа не заједничари са дотичним ликом.

8. Узмимо опет (за пример) прстен на којем је нацртан лик цара, па нека се он отисне у воску, у смоли, у глини. Печат (са ликом) ће на свима материјама бити један исти и непроменљив, а материје ће се једна од друге разликовати. Лик печата није ни могао не остати неизмењен у различитим материјама, јер није имао ништа заједничког са тим материјалима; лик је у замисли одвојен од њих, и он остаје у прстену.

Тако бива и са ликом Христовим: нека је на било каквој материји насликан, он нема ничега заједничког са материјом на којој се показује, остајући у Христовој Ипостаси, чије и јесте својство.

9. И прото речено: не одаје се божанско служење икони Христовој, него Христу коме се на њој клањамо; а њој (икони) треба се поклањати због идентичности Ипостаси Христове, без обзира на разлику суштине иконе.

10. Тако дакле, како се мени чини, поклоњење икони Христовој заснива се на учењу Светих Отаца, и, ако се ово (поштовање) укине, потенцијално се укида и сам домострој Христов, те ако се икони (Христовој) не поклањамо, онда истовремено укидамо и поклоњење Христу.

11. Стога, о! божанствени оче, треба са страхом и побожношћу приступати икони и поклањати јој се, јер поклоњење прелази на Христа; и треба веровати да на њу силази божанска благодат и да она пружа освећење, онима који јој приступају са вером. Јер и код слике (типоса) животворног Крста, и код иконе Свесвете Богородице, и код свих Светих — свако освећујуће поштовање (**просниисис** — поклоњење) иконâ усходи преко њихових прволикова на самоме Богу.

Зато је једно и једино **божанско поклоњење (латревтики просинисис)** Светој и Једносуштној Тројици, и ради Ње су ова различита поклоњења другима, јер се Њој јединствено и узносе сва друга поклоњења.

12. Ако ли сам по незнању рекао нешто погрешно, или мање од потребнога, или преко више, ти као добри отац благоизволи да једно исправиш, друго допуниш, а треће одстраниш, молећи и умољавајући Бога за моју ништавност, еда бих и ја правилно мислио, и непогрешно говорио, и беспрекорно поступао.

Превео са грчког
Атанасије Јевтић

■

Орос вере Седмог васељенског сабора

[32]

□

Свети и велики и Васељенски сабор, по благодати Божијој и одлуком побожних и христољубивих царева наших Константина и Ирине, мајке његове, сабран по други пут у сјајној митрополији Никејаца у области Витиније, у светој Божијој цркви званој Софија (Премудрост), следећи предање Католичанске (Саборне, Православне) Цркве, одреди следеће: Христос Бог наш, Који нам је даровао светлост свога познања и избавио нас из таме идолопоклоничког безумља, заручио је (Себи) своју Свету Саборну Цркву, „која нема мрље ни боре“ (**Еф.** 5,27), и обећао јој да ће (као таква) бити чувана, и својим светим ученицима потврђивао је то говорећи: „Ја сам с вама у све дане до свршетка века“ (**Мт.** 28,28). Ово обећање дао је не само њима, него и нама који смо преко њих поверовали у Име Његово.

Неки пак неразумно одбацивши тај дар (Христов), будући подстакнути од непријатеља обмањивача, одступили су од здравог смисла и супротстављајући се предању Саборне Цркве, промашили су смисао Истине и, као што вели реч из Прича (Соломонових), „залуташе са стаза сопствене њиве и у руке сабраше неплодност“ (**Приче** 9,12). Јер, усудише се да клеветају боголепни украс свштених посвета (αναθηματων — дарова и украса у храму), називајући себе свештеницима а не будући то. О њима Бог кроз пророштво говори: „Многи пастири упропастише виноград мој, наслеђе моје упрљаше“ (**Јерем.** 12,10). Јер пошавши за људима несвештеним (упрљаним), који само своју памет слушају, они оптужише заручену (као Невесту) Христу Богу Свету Цркву Његову, и не направише разлику између светога и оскврњенога, те икону Господњу и Његових Светитеља назваше сличном дрвеним кипoвима сатанских идола.

Зато Господ Бог (наш), не подносећи да гледа своје верне слуге упропашћиване таквом заразом, благовољењем Својим сазвао је нас, начелнике свештенства (епископе) из свих крајева, благодарећи божанственој ревности и сагласију најверниjих царева наших Константина и Ирине, да би (тако) божанско предање Саборне Цркве заједничком (нашом) одлуком поново добило своју важност. Ми, зато, са сваком тачношћу испитавши и размотривши (све) и следујући за циљем Истине, ништа не одузимамо, нити ишта додајемо, него све оно што је Саборне Цркве неумањено очувавамо.

И следујући светих шест васељенских сабора. . . (даље следи њихово набрајање и интегрални текст Никеоцариградског **Символа вере).**

И сажето говорећи: Ми се држимо неизменљиво свих црквених завештаних нам писаних и неписаних предања, од којих је једно и изображавање иконичког (ликовног) живописа, јер је сагласно историји јеванђељске проповеди, ради потврђивања истинитог а не привидног очовечења Бога Логоса, и служи једнакој истоветној користи, пошто ствари које једна на другу указују очигледно да имају и узајамне појаве.

Пошто је, (дакле), то све тако, ми идући царским путем и следујући богонадахнутом учењу Светих Отаца наших и предању Саборне Цркве — јер знамо да је то предање Духа Светога Који обитава у њој — одређујемо са сваком пожњом и тачношћу: да се паралелно са знаком Часног и Животворног Крста постављају часне и свете иконе — које су одговарајуће урађене од боја и мозаика и другог материјала — у светим Божјим црквама, на свештеним сасудима и одеждама, на зидовима и даскама, у кућама и по путевима; (и то): икону Господа и Бога и Спаса нашег Исуса Христа, и Пречисте Владичице наше Свете Богородице, и Чесних Анђела, и свих Светих и Преподобних људи. Јер уколико се ове стално посматрају у иконичким (ликовним) изображењима, утолико се и они који их гледају покрећу ка жељењу и подражавању самих Оригинала. И да се овима (иконама) одаје целивање и почаоно поклоњење (ασπασμον, και τιμητικην προσκυνησιν) али не и истинско служење (λατρειαν) по вери нашој, које приличи само Божанској Природи, него да као што знаку Часног и

Животворног Крста и Светим Јеванђељима и осталим свештеним посветама (αναθημασι), тако да и у част ових чинимо принос кађења и светлости (свеће и кандила), као што је то био побожан обичај и у древних (хришћана). Јер част која се одаје икони (лику), прелази на Оригинал (прволик)* и ко се поклања икони, поклања се личности онога који је на њој насликан.

Јер тако се утврђује наука Светих Отаца наших, то јест предање Саборне (Католичанске, Православне) Цркве, која је с краја на крај земље примила Јеванђеље. Тако следујемо за Павлом, који је Христом говорио, и за свим Апостолским божанским скупом и за Отачком светињом, држећи се предањâ која смо примили. Тако ћемо пророчки певати Цркви победничке песме: „Радуј се веома, кћери Сионска! Проповедај, кћери Јерусалимска! Ликуј и весели се свим срцем својим, јер уклони Господ од тебе све неправде противника твојих; избављена си из руку непријатеља твојих! Господ Цар је усред тебе, више нећеш видети зла, и мир ће бити на теби у вечна времена" (**Софон.** 3,14—15; **Варух** 3,13).

Оне пак који се дрзну да другачије (о овоме) мисле или уче, или сходно поганим јеретицима да одбацују црквена предања и измишљају неку новачину; или одбацују нешто од онога што је Цркви предато: Јеванђеље или знак Часног Крста или живописање икона или свете мошти Мученика; или подло и злобно измишљају да би порекли нешто од узакоњених предања Саборне Цркве; или још да се као профаним служе свештеним сасудима или часним манастирима — (за такве), ако су епископи или клирици, наређујемо да се свргну (рашчине), а ако су монаси или лаици да се одлуче од причешћа.

* Ср. **Св. Василије Велики, О Духу Светом** 18,45 (PG 32, 149).

[33]

(...) Тада сви углас повикаше: Тако верујемо, тако сви мислимо, тако смо сви сагласно потписали. То је вера Апостолâ. То је вера Отаца. То је вера Православних. Та вера васељену утврди!

Превео са грчног
Атанасије Јевтић

■

Синодик у Недељу Православља из 834. године

□

Годишње Богу дужно благодарење, у дан у који смо добили опет Божију Цркву са потврдом догмата православља и са пропашћу злобнога злославља.

Следећи пророчким изрекама, идући за апостолским поукама и следујући за јеванђељским повестима, прослављамо дан обновљења.[1] Јер Исаија вели да се „обнављају острва Богу" (**Ис**. 41, 1), подразумевајући (под тим) Цркве незнабожаца. А цркве су не просто грађевине и украси храмова, него пуноћа (тј. мноштво) православних, који су у њима, и песме и славословља којима они служе Богу. А и Апостол, то исто поучавајући, заповеда да „ходимо у обновљењу живота", и „ако је ко у Христу нова твар", нека се обнавља (**Рм.** 6,4: **2. Кор.** 5,17). Господње пак речи, показујући пророчно стање (тј. остварење), веле: „Беше празник обновљења у Јерусалиму, и беше зима" (**Јн.** 10,22). Било да је (то зима) духовна, у којој јудејски народ изазиваше буре и немире злочинства против општег Спаситеља, било пак да је она (физичка зима) која променом хладног ваздуха угрожава телесна чула.

А беше, заиста беше и код нас зима, не обична, него она која стварно причињаваше суровост велике злобе. Али нам је процветало рано пролеће[2] Благодати Божијих, у којем смо се окупили да чинимо молитве благодарења Богу за добре жетве, да бисмо још више псаламски рекли: „Лето и пролеће Ти си створио, сети се овога" (**Псал**. 73, 17—18).

Јер заиста, непријатеље који ружише Господа (**Псал**. 73, 18) и који свето поклоњење Њему у светим иконама обешчастише, и који се погордише и преузнесоше безбоштвом (својим), њих чудесни Бог сруши и разори дрскост отпадништва (њиховог), и Он не презре глас оних који Му вапију: „Сети се, Господе, пониженја слугу Твојих, које носим у недрима својим од многих народâ, којим нас понизише непријатељи Твоји, Господе, којим понизише наслеђе (το ανταλλαγμα — замену) Христа Твога" (**Псал. 88**, 51—52). А наслеђе пак Христово били би они који су смрћу Његовом искупљени и који су Му поверовали проповеђу речи (Божије) и иконичним (ликовним) изображењем, кроз које двоје (проповед и иконе) велико дело Домостроја спасења бива познавано од искупљених: кроз крст и страдања и чудеса Његова (Христова) пре крста и после крста, од којих угледање на Његова страдања прелази Апостолима, а од ових Мученицима, а преко ових стиже до Исповедникâ и Подвижникâ.

Тога, дакле, понижења, којим нас понизише непријатељи Господњи, понизише наслеђе Христа Његовог, сетивши се Бог наш — умољаван сопственим милосрђем и привољеван молитвама Мајке Његове, а још и апостолским (молитвама) и свих Светих, који су заједно са Њиме били вређани и понижавани са (својим) иконама, да би као што су састрадавали телом, тако, што и приличи, узели удела са Њиме и у увредама против икона — Он, дакле, оствари касније ово што је данас изволео, и учини други пут оно што је свршио први пут. Јер, први пут[3], после дугогодишњег времена изругивања и бешчашћења светих икона, повратио је православље само себи. Сада пак, овај други пут[4], после безмало тридесет година злостављања, учинио је нама недостојнима ослобођење од тешкоћâ, и избављење од невољâ, и проглашење православља, и сигурност поштовања иконâ, и Празник (иконâ) који нам доноси све што је спасоносно.

Јер на иконама видимо страдања Господња за нас, крст, гроб (погребење), âд умртвљен и побеђен (васкрсењем), подвиге и венце Мученикâ, сâмо спасење које је наш Први Подвигоположник и Подвигодавалац и Венцедавац извршио посред земље.

Ту свечаност данас празнујемо, у њој се заједнички радујемо и веселимо молитвама и мољењима, и кличемо псалмима и песмама: „**Ко је Бог велики, као Бог наш! Ти си Бог наш, који једини чиниш чудеса**" (**Псал**. 76, 14—15). [...]

Зато говоримо овако:

---

[1] Види Св. Григорија Богослова, **Слово 44, У Недељу обновљења** (PG 46,608—621), које је овде и даље послужило састављачу **Синодика** као непосредно надахнуће.

[2] Ср. поменуто **Слово** Св. Григорија Богослова. — Недеља Православља (која је 843. године падала 11. марта) у Цариграду је и на Блиском Истоку већ увелико почетак пролећа.

[3] То јест на VII васељенском сабору 787. године.

[4] На крају 2. периода иконоборства, тријумфом Православља 843. године.

Онима који долазак Бога Логоса у телу речју, устима, срцем и умом, писањем и иконама исповедају (признају) — вечан спомен!

Онима који знају разлику суштинâ једне и исте Ипостаси (Личности) Христове, и њој (Ипостаси) придају створеност и нествореност, видљивост и невидљивост, страдалност и нестрадалност, описивост и неописивост; и Божанској суштини приписују нествореност и томе слично, а људској природи признају оно остало и описивост и речју и иконама — вечан спомен!

Онима који верују и проповедају, то јест јеванђељски благовесте речи словима, догађаје цртежима (сликама), и да сваки (од тога) доприноси једној истој користи: проповед Истине речима и потврду иконама — вечан спомен!

Онима који речју освећују (своја) уста, а затим и слушаоце кроз реч (проповед); који знају и проповедају да се кроз часне иконе исто тако освећују очи гледалацâ, а ум се њихов уздиже на богопознању, као и кроз божанствене храмове и свештене сасуде и друге посвећене ствари — вечан спомен!

[. . .] Пророци како видеше, Апостоли како научише, Црква како је примила, Учитељи како су одогматили, васељена како се сагласила, Благодат како је засијала, Истина како се доказала, лаж како је протерана, Премудрост како се смело исказала, Христос како је наградом потврдио — тако мислимо, тако говоримо, тако проповедамо: Христа Истинитог Бога нашег и Његове Светитеље чествујући речима, списима, мислима, жртвама, храмовима, иконама; Њега као Бога и Владику поштујући и клањајући Му се, а њих ради заједничког (нам) Господа и као Његове верне служитеље чествујући и одајући им односно поклоњење.

Ово је вера Апостола. Ово је вера Отаца. Ово је вера православних. Ова вера васељену утврди.

[. . .] Онима пак који су упорни у иконоборачкој јереси, боље рећи у христоборном одступништву, и који ни преко Мојсијевог законодавства неће да буду вођени ка своме спасењу, нити су готови да се апостолским учењима поврате православности, нити пристају да се Отачким поукама и разјашњењима обрате од своје заблуде, нити се уверавају сàгласношћу (свих) Цркава Божијих по целој васељени него су једном засвагда потчинили себе уделу (фракцији) Јудејâ и Јелинâ, јер оно што они непосредно хуле на Оригинал (Христа), и ови се не стиде да тиме преко Његове иконе нападају на Њега самога изображенога (на њој) — њима, дакле, који су неповратно поседнути овом заблудом и за сваку божанску реч и науку духовну уши су (своје) зачепили, те као већ сатрулелима и од заједничког тела Цркве себе одсеклима — анатема (одлучење).

Превео са грчког
Атанасије Јевтић

■

*О живописцима и часним иконама**

* Глава 43. „Стоглава" Московског сабора из 1551.

□

Нека у царствујућем граду Москви и по свима градовима митрополити и архиепископи и епископи, по црквеном савету, воде бригу о многовероним црквеним чиновима, првенствено о светим иконама, и о живописцима, и о осталим црквеним чиновима, какви треба да буду по свештеним правилима; и нека се старају о сликању телесног изображења Господа нашег Исуса Христа и пречисте његове Богоматере, и светих Небесних сила, и свих Светих који су од памтивека Богу угодили.

А живописац треба да буде смирен и кротак, побожан; не празноговорљив, ни смехотворац, ни свадљив, ни пијаница, ни убица, но изнад свега да чува чистоту душевну и телесну, са сваком предострожношћу. Они који нису у стању да такви остану до краја нека се законито ожене и склопе заједницу брака, и нека често долазе духовним оцима на исповест, и на саветовања о свему, и по њиховој заповести и учењу да пребивају у посту и молитви.

Без икакве надмености и нереда са превеликом брижљивошћу сликати и изображавати на иконама и на даскама Господа нашега Исуса Христа и пречисту његову Богометар, и свете Небесне силе, и свете Пророке, и Апостоле, и Мученике, и Светитеље, и Преподобне и све Свете по лику и по подобију и по суштаству; гледајући на иконе древних живописаца, одсликавати са добрих образаца. Па ако неки од садашњих мајстора обећају да буду живописци и прихвате да тако живе, и да држе све заповести чисто и да се старају о делу Божјем, и цар нека такве живописце награђује, а светитељи (епископи) нека се о њима брину и нека их поштују више од обичних људи. Тако и ти живописци да примају ученике, и нека их у свему разматрају, и нека их уче свакој побожности и чистоти. И нека их приводе духовним оцима: он(и) ће их упућивати по предању и по уставу светитеља, како треба хришћанин да живи, без икакве надмености и нереда. И тако од својих мајстора пажљиво да се уче. И ако некоме од њих открије Бог ту врсту рукодеља, мајстор ће привести таквог светитељу (епископу), а светитељ, размотривши да ли је насликано од ученика по лику и по подобију, сазнаће тачно о његовом животу, да у чистоти и по свакој побожности и чистоти живи и по заповестима Божјим, без икаквог нереда. И светитељ ће га благословити, и упутити га да и надаље благочино живи, и да се тога светога дела држи са сваком усрдношћу. И ученик тај ће примити исту ону част од светитеља као и његов учитељ, више од обичних људи. После овога ће мајстор упућивати мајстора; и да га не пороби ни по брату, ни по сину, ни по ближњима: Ако коме не открије Бог такво рукодеље и почне сликати рђаво, или живети не по правој заповести, а он (мајстор) га прикаже способнијим и по свему животу достојним, и поднесе на увид слику другога а не његову — епископ проверивши нека таквог мајстора стави под забрану по правилима, да би се и други опаметили и да се не би усуђивали да чине нешто слично, онај пак ученик иконописног дела да се више не дотиче. Ако опет неком ученику открије Бог такво рукодеље иконописања, и почне живети по правилној заповести, а мајстор га почне оговарати из зависти, да не би добио част коју је и он добио, епископ проверивши нека наложи на таквог мајстора правилну забрану а ученику нека даде још већу част. Ако неки од таквих живописаца почне да сакрива дар који му је дао Бог и суштински га не преда ученицима, таквога ће Бог осудити на муку вечну, заједно са онима који су сакрили дар.

Ако неки од тих самих мајстора живописаца или од њихових ученика почне да живи несагласно правилној заповести, у пијанству и у нечистоти, и у сваком непочинству, такве епископи треба да стављају под забрану и одвајају их од иконописног дела и да им не дају дозволу да се њиме баве, бојећи се речи онога који је рекао: „Проклет који немарно врши дело Божје." А неуки иконо-

писци који су до сада сликали не учећи се, самовољно и по својем маштању, и не по лику (образу), па су њихове иконе јефтино продаване простим људима незнавеним сељанима, и таквима треба наредити да се уче код добрих мајстора; и ономе коме Бог даде да слика по лику (образу) и по подобију, тај нека и слика а коме Бог не даде, такав убудуће нека одустане од тога посла, да се не би хулило на име Божје таквим писмом (сликом). Ако неки од њих не прекине са тим послом, такви ће бити кажњени царском претњом и од Бога бити осуђени. А ако се они успротиве речима: „Ми се тиме хранимо", ни на такве њихове речи не обраћати пажњу, јер то што говоре из незнања говоре, и још то себи не уписују у грех. Нису сви људи рођени за иконописце, јер су многа и различита рукодеља (дарови) дарована од Бога којима се људи могу хранити и опстати у животу и без иконописа. А не дати да се Божји образ (лик, слика) понизи!

Нека би тако и архиепископи и епископи по свим градовима и селима и по манастирима, у својим областима, проверавали иконописне мајсторе, и сами надгледали њихово сликање, и изабирали од живописаца нарочито мајстора, и њима налагали да надгледају све иконописце, да се међу њима не нађе рђавих и без реда (бешчиних). О својим пак живописцима нека архиепископи брину, и нека их поштују више од обичних људи, а и велможе и сви људи нека такве живописце у свему поштују и нека их држе у части за њихово часно и чисто иконично изображење. Нека светитељи (епископи) и о овоме велико старање и бригу воде, сваки у својој области: да истакнути иконописци и њихови ученици сликају са древних образаца, да не би божанство описивали самосмишљањем и својим домишљањима. Јер Христос Бог наш је описан телом, а божанством неописив, као што рече Јован Дамаскин: „Не описујте божанства, не лажите слепци, оно је просто, невидиво и неуглединво; а изображавајући лик тела и клањамо се и верујемо и славимо Дјеву која је Господа родила." А који од вештих и истакнутих мјастора и живописаца скрива дар, који му је Бог подарио, и не учи друге и не казује им, нека буде од Христа осуђен на муку вечну са онима који су сакрили дар. Ради тога учите живописци ученике без било каквог лукавства, да не би били осуђени на муку вечну.

Превео са руског
Амфилохије Радовић

■

*Одбрана светих икона**

Георгије В. Флоровски

□

Спор о иконама није био обредног карактера. Реч је о спору догматске садржине који је укључивао велики број богословских питања. Покренут је од стране световне власти, мада је иконоборачки став заузео и знатан део представника клира, међу којима и многи епископи. Своја иконоборачка схватања епископи нису изградили искључиво под утицајем световне власти. Многи су то учинили из личних богословских уверења. Такво стање подстицало је прецизније утемељење иконопоштовања. Спор је настао у вези могућности изображења (сликања лика) лика Христовог. Још од самог почетка браниоци светих икона сводили су проблем на христолошку раван. Поштовање светих икона није било установљено у самим почецима историје Цркве. У сваком случају, у току првих векова поштовање светих икона није имало запаженију улогу у хришћанском изразу вере. Код писаца IV века налазимо ретке податке о њиховом изображавању, а ради се о појединим библијским детаљима или о сценама подвига светих мученика. На неким најстаријим зидним сликама изостаје иконично ликовно представљање у правом смислу. Понекад су то биле симболичке представе (сидро, голуб, „Риба") и алегорије, најчешће еванђелске поучне приче, а у другом случају старозаветни праобрази („типови") и апокалиптичке визије. Ова врста изображавања имала је, пре свега, декоративни, а затим и дидактични смисао. Оно што за слух представља реч проповеди, ћутљиви живопис изражавао је подражавањем, говорио је св. Василије Велики (његове речи скоро дословце понављају Јован Дамаскин и папа Григорије: quod legentibus scriptura hoc idiotis praestas pictura cernentibus). Врло је занимљива једна поука преп. Нила Синајског, који вели: „... Свете храмове живопишу руке најбољих живописаца, испуњавајући их историјом Старог и Новог завета, да би неписмени и сви други, узрасли у поукама вере, и на тај начин стекли подстицај за подражавање подвига угодника Божијих" (**Писмо, IV,** 58). Суштина иконописа нема само дидактичку димензију. Чињеница је да су стари ликовни изрази чинили, заиста, својеврсну „прерађену Библију", Biblia picta, посебно одабраних епизода. Они су у ово време више израз ликовне декорације свештених предмета, а посебно поштовање указивано је Нерукотвореном Образу ...

За период раног иконописа немамо довољно историјских податка, па стога нисмо у могућности да се тиме детаљније позабавимо. Тек крајем VI века икона је била у свеопштој употреби. Овом приликом споменућемо мишљење Евсевија Кесаријског (његово писмо упућено Констанцији, сестри цара Константина Великог). Евсевије је, наиме, изображавање Христовог лика сматрао немогућим и недозвољеним, што ће касније бити приписано његовим „аријанским" схватањима. Међутим, пре би се могло рећи да је овај „иконоборачки" иступ настао под утицајем оригеновских схватања и тумачења. „... Ти желиш икону, која Га изображава у лику слуге и лику плоти, који је обукао ради нас; али знамо да је тај лик апсорбован (ишчезао) славом Божанства." Опажајни и видиви Христос топио се и нестајао у сјају и слави Свога Божанства, и стога за нас хришћане неприхватљиво је материјално представљање Његове плоти. Наша пажња не сме бити усмерена на видивом човечанском лику Христовом, него се мора припремати за доживљај предукуса будућег века, и то директно — лицем к лицу. Код Евсевија примећујемо наглашено раздвајање „чулног" и „духовног", што је такође карактеристично за Оригена. Даље, по Евсевију само су људи „простог" живота (недовољно продуховљених схватања) поробљени успоменом на ишчезли земаљски Спаоитељев живот. Истински „гностици" (узвишеног знања) сазерцавају Божанску Славу Христову, апстрахујући Његов историјски Богочовечански и домостројни живот. Према Оригену, и Христос после узнесења „више није човек". Његова патетична апстрактна духовност изнедрила

* Т. В. Флоровски, **Византијски Оци V—VIII века**, Париз, 1933, 247—254.

је смисао по којој свани повратак чулној конкретности представља саблазан. Заиста, тешко је претпоставити да је само Евсевије био под „иконоборачким" утицајем Оригеновог теолошког система. Пре би се рекло, да су и други „оригенисти" имали истоветне погледе. И Јевреји (прим. прев.: мисли се на религију а не на етнос) су били загрижени противници иконопоштовања, а из VI и VII века води порекло читав низ апологетских списа у заштиту светих икона од овог схватања. Посебно је карактеристично сведочанство Леонтија, епископа Неапоља на Кипру, иначе познатог хагиографа, чији докази унеколико допуњавају и понављају Дамаскина (као и апологију Стефана Бострисног). И он сматра да се поштовање светих икона односи на сâмо изображење, јер као што сви они тврде, иконе се постављају у храмове у функцији укрепљења вере, памћења Лика и Његовог поштовања. „Као што се не односимо идолопоклонички према књизи Закона, њеној материјалности (кожи и мастилу), већ поштујемо само реч Божију исписану у њој, ми на исти начин поштујемо изображени Лик (Христов) на иконама. Дакле, не поштујемо сâмо дрво и боје, него живи лик Спаситељев. Хришћани целивајући телесно Христову икону, иконе светих апостола или светих мученика душевно и духовно целивају Њега и Његове мученике..." Леонтије у овом случају не поставља само могућност дидактичног оправдања светих икона, него је реч о наглашавању иконо-сликарског свештеног реализма. „Сећање" о којем он говори није само проста психолошка душевна динамика...

У канонима Трулског сабора (692), против иконоборства установљена су основна начела иконосликања, садржана у 82. правилу. Оно јасно указује на Стари и Нови завет. „Поштујући ликове и типове црквеног предања, као ознаке ('симболе') и предуказања истине, ми, пре свега, поштујемо благодат и истину, као испуњење Закона. Стога, да би и уметност иконописа била савршено доступна очима свих, одсада утврђујемо представљање Христовог лика на иконама, који је у плоти примио на себе грехе света, да би преко изображења гледали висину Бога — Логоса, сећајући се, при томе, Његовог оваплоћеног живота, страдања и спаситељске смрти којом је искупљен овај свет..." Тежиште ових речи усмерено је на еванђељском реализму: „сећање на Његов живот у телу". Трулски сабор потврђује установљени свештено-историјски реализам иконописа, а укида архаични старозаветни симболизам — „симбола" и „типова". „Предуказања су се догодила и испунила и јавила се 'благодат и истина' ". Икона, дакле, нема пророчки колико подсећајни смисао.

У нашем случају, налазимо се пред темом богословске одбране светих икона најпознатијих времена. Забрана поштовања светих икона, почетком VIII века, започела је иницијативом византијског цара. Тешко би било тачно установити праве мотиве оваквог става, али сасвим сигурно деловањем иконобораца открива се заједнички програм црквене и црквено-друштвене реформације. Она је настала истовремено. Као што смо из наведених примера могли видети, ова превирања подстицали су разни мотиви, а неки конкретни кораци на том плану настајали су на разне начине. Основна тенденција иконоборачког покрета врло је јасна: то је лажни, и у основи, шизофрени патос духовног и телесног; или, пак, празни религиозни симболизам усмерен против историјског реализма свештене иконе. То је, заправо, немогућност схватања и доживљаја свештено-историјског реализма, што су иконопоштоватељи утврдили још на почетку спора. Стављајући оштру примедбу иконоборачним схватањима, патријарх Герман је у њима запазио својеврсни докетизам (значајна је његова посланица Томи Клавдиопољском, утврђена још пре отвореног гоњења иконопоштовалаца). С правом је, у спору с иконоборачним епископом Козмом, Георгије Кипранин изјавио: „Ко мисли као ти, тај богохули Христа Сина Божијег и не исповеда Његов домострој спасења у плоти..." Код првих

бранилаца светих икона не можемо наћи потпунију догматску аргументацију. Могућност иконосликања они доводе у везу с реалношћу Еванђељске историје и историјом Оваплоћења... Јован Дамаскин је први покренуо богословско оправдање светих икона, ослањајући се на претходна апологетска схватања, а понајвише на Леонтија Кипарског (ова тврдња о утицају Л. Кипарског је највероватнија). На жалост, апологије VII века познате су нам само из каснијих цитата.

Могућност свештеног иконосликања Дамаскин повезује с ортодоксним схватањем односа духовног и тварног, видивог и невидивог, управо, на начин на који се то доживљава и открива кроз призму Оваплоћења... И за њега, иконоборство је врста докетизма, неосећање Богочовечанске тајне и један од израза дохришћанске мисли... Најсуштаственији духовни израз бића Божијег је невидив, бесконачан, па стога „неописив" и неизобразив, тј. у вештаственом обличју не може наћи адекватан израз. Ваља знати, да грчки израз **периграфи** у исто време значи и „описивање" и „ограничење" — одавде води порекло схватање да то означава „бесконачност". Међутим, невидиво симболички можемо изразити и речју, јер, сам по себи, Лик представља „откривање и јављање скривеног". У том случају, сасвим је могуће видиво изображавање невидивог — „јер телесни лик открива неко бестелесно и умно сазерцавање." Такви су били пророчки ликови, затим старозаветна Скинија („лик васцеле твари откривен на гори"; видети код Григорија Нисијског), Ковчег Завета са херувимима... У Старом завету Бог се јавља на различите начине. Аврам, Мојсије, Исаија и остали пророци угледали су лик Бога али не и сâму Његову суштину. Дакле, такав тип ликова је симболички и у себи носи дубинску истину о твари као некаквом природном образу Божанских јављања (нпр. материјалне аналогије Тројичности). Због свега тога, сасвим је доступно словесно и речју говорити о Богу мада та и таква реч увек остаје непотпуна и недоречена, на начин на који се невидиво јавља и присуствује у видивом. Дамаскин разликује неколико врста ликова. Први лик саздао је сâм Бог родивши најпре Јединородног, тј. „Свој живи и природни лик, израз Своје вечности". Затим, створио је човека по Свом лику и подобију (тј. слици и прилици). Прво условљава, повезује друго. Још у Старом завету Бог се јавља „као човек" (упореди виђење пророка Данила). Тада нису видели сâму Божанску суштину, него праобраз и изображење Онога, Који треба да се јави („типос" и „икону"). Син и Невидиви Логос Божији требало је да се оваплоти и постане човек, да би се, на тај начин, „сјединио с нашом природом и постао земаљски конкретан..."

Друга врста лика је Предвечни План Божији о свету, тј. укупност створених ликова и примера као и свега што, тек, треба да буде створено. Човек представља трећу врсту лика, тј. „лика по подражавању". Дамаскин затим говори о пророчким ликовима, о тварним аналогијама („због ограничених могућности нашег схватања"), о знацима који подсећају, као и преобразу сећања. „И Закон, и све, што је по њему, јесте претходни образ очекујућег образа тј. служења, а оно чини образ будуће пунине. Нестварна и нерукотворена је и сâма реалност Вишњи Јерусалим. Све што се десило збило се ради Њега: и оно по закону, и све друго што одређује и чини основну природу служења..." Питање могућности иконосликања Дамаскин своди на ниво основних проблема јављања и Откривења, јер доласком Христовим суштински се изменило наше схватање тварног и нетварног. „Пре тога, бестелесни и невидиви Бог никада није био изображаван", говорио је Дамаскин и он даље вели: „Од времена Његовог јављања у плоти и битисања у људској конкретности почели смо изображавати видивог Бога..." Бог се јавио и постао видив, а тиме и изобразив, не само симболички, него у правом смислу описног обновљења онога што се десило. „Не изображавамо невидиву Божанску суштину,

него Његову видиву плот..." Стари Израиљ није видео Бога, а ми смо угледали и гледамо славу Господњу, — „и видесмо славу Његову, славу Јединородног од Оца" (**Јован** 1,14). — „Видео сам човечански лик Бога, и спасена је душа моја. Сазерцавам лик Божији, као што Га је видео Јаков, јер он је очима ума угледао невештаствени праобраз будућег; а ја сазерцавам оно што је пренадзначено о Виђеном у плоти..." У том смислу по Дамаскиновом схватању, сликање икона заснива се на самом факту еванђелске историје и Оваплоћења Логоса, који је доступан сликању — „све изображавај речју и бојама". — Ова два начина изображавања он, у неку руку, изједначује. По Дамаскину: „Лик представља подсећање. Оно што је за писмене књига, за неписмене је икона; што је реч за слух, то је икона за чуло вида. Овим путем врши се освећење наших чула; вид или слух — видевши образ нашег Владике ми се Њиме освећујемо. За аналфабету иконе чине сурогат речи. Он утврђује опште врсте разних начина изображавања. И Свето писмо је словесно 'изображење' (икона) невидивог и Божанског". Према томе, кроз факт Откривења иконосликање је реално у истој мери у којој и Свето писмо (тј. Откривење себе открива кроз видива богојављења). У оба случаја „телесним сазерцавањем уздижемо се ка духовном". — Старозаветна табуизација стварања „подобија сваке врсте", на коју се, у првом реду, ослањају иконоборци, имала је, по Дамаскиновом схватању, временску силу и значење. Такође, представљала је меру предупређења јудејске склоности идолопоклонству. Али сада је Закон испуњен и његова педагогија је изгубила пређашње значење и благодатну силу. „Лика Његовог не видесте" — „тврдо држите у душама вашим да нисте видели никаквог лика до дана када вам се Господ обратио на Хориву..." (**Стари завет,** IV 12, 15) — Дамаскин се на овом месту пита: „шта се ту тајанствено пројављује? Очевидно, ако си у стању да схватиш, да је Бестелесни ради тебе постао човек, осетићеш потребу да изобразиш Његов човечански лик..." Заиста, Невидиви Бог је неописив и неизобразив, али кроз Оваплоћење је то постало реално — „примио је природу, изглед и боју плоти". — Када бестелесни и безизгледни (без форме) постане слуга, и у тој улози нађе смирење, Бога је могуће сликати на дасци, и тада је створен предуслов за сазерцавање Лика... Као што предмет стављен у огањ бива сједињен с њим и, сам постаје огањ, али не по природи, него сједињењу, кроз горење и општење. Слично се дешава и са плоти оваплоћеног Сина Божијег. Бог је изобразив само кроз Оваплоћење, а Његов лик представља лик Бога — „никаю изображение сâмог тела". Ову мисао свети Дамаскин не развија детаљно, но она директно извире из контекста његових христолошких схватања. Перцепција човечанског у ипостаси Логоса јесте обожење, и све што је у Христу човечанско постало је живи лик Божанског.

Од иконоборачких напада требало је заштитити не само иконопис, него и поштовање и поклањање светим иконама. Да ли је „сликање" или „изображење" Бога уопште могуће и да ли је дозвољено и корисно? Дамаскин одговара позитивно и сасвим јасно, позивајући се поново на Оваплоћење Логоса, који освећује или „обожује" плот, а самим тим икону чини достојном поштовања, али не као твари за себе, него по сили сједињења с Богом. На једном месту он вели: „Не поклањамо се материји него Творцу који је постао материја ради нас и нашег спасења, који је благоизволео пребивати у њој, и на тај начин омогућио наше спасење", јер и она је испуњена Божанском силом и благодаћу. Крст, Голгота, књига Еванђеља, такође представљају једну врсту иконе, то јест изображење или лик Оваплоћеног Логоса. — Материја није нижа категорија егзистенције или пак, нешто презрено, него истоветни акт Божанског стварања, јер од тренутка када је постала сместилиште несместивог Логоса, твар постаје достојна славе и поштовања. Према томе,

изображење твари је могуће и неопходно, и има непосредан и позитиван религиозни смисао. — Заиста, „наша природа се прослави и постаде нетрулежна". — Тиме се, заправо, у најдубинокијем смислу оправдава иконосликање и иконопоштовање (иконе светих су израз тријумфа и знак победе).

У Старом завету човечанска природа била је осуђена, омрт се тумачила као казна а тело умрлих сматрало се нечистим. Новим заветом све је обновљено: „Наша суштина је освећена од тренутка када је Логос постао тело и несливено се сјединило с нашом природом. Човек је постао усиновљеник Божији, примивши нетрулежни дар. Због тога смрт светих не оплакујемо него празнујемо". Заиста, свети нису мртви: „од тренутка када је Онај, Који је Сам Живот и Извор живота био прибројан мртвима, ми више не сматрамо мртвацима све који почивају у вери и нади на васкрсење". Они су живи, стојећи окренути лицем к лицу према Господу и Спаситељу своме. Благодат Духа Светог обасјава душе и тела светих угодника Божијих, а из њихових ликова представљених на светим иконама израња благодат и чудотворно дејство. Пошто Богочовек стоји на Очевом престолу наша природа узнела се изнад ангелских чинова... „Свети су синови Божији, синови Царства, санаследници Његови и санаследници Христови. Због тога пријатељи и заједничари Христови поштују и прослављају слуге и пријатеље Божије по избрању, јер они постадоше синови и наследници по Божанској благодати... Благодаћу свети су постали оно што је Христос по природи. Дамаскин разликује различите облике поштовања. Истинско служење припада само Богу, али постоје разни облици и степени служења (рабско поштовање из љубави и усхићења, из благодарности и сл.). Други случај је поштовање твари, а ми то у сваком случају чинимо Господа ради. На исти начин поштујемо и свете, јер у њима Бог обитава. Поштујемо све оно што је у вези делâ спасења: гора Синај, Назарет, јасле Витлејемске, св. Гроб Господњи, блажени Гетсимански врт, зато што и они постадоше сместилиште Божанског дејства. Такође, потребно је да и једни другима указујемо поштовање, јер смо постали заједничари једнога Бога и, као и чињеница да смо сви саздани по лику Његовом..." И та врста поштовања чини достојан израз благодарења Богу... Поред тога, што у овој области не исцрпљује сва питања на тему светих икона, Св. Дамаскин своје формулације и размишљања представља савршено јасно. После Дамаскинове теологије икона, будући писци су са пуно поуздања могли следовати његовој предањској речи. Он је, заправо, био богослов чије учење чини темељ сваког будућег богословствовања о светим иконама. Једна од најбитнијих тврдњи Св. Јована Дамаскина гласи: „Поштовање светих икона прихватљиво је само по сили Божанског Оваплоћења, пошто је иконосликање неодвојиво од обнове и обожења наше природе, довршене Христом." Отуда и таква повезаност иконопоштовања и поштовања Светих, посебно преко њихових свештених и нетрулежних остатака (прим. прев.: светих моштију). Иначе, учење о иконама има христолошки смисао и основу. Овако садржајно богословско схватање настало је, пре свега, појавом Св. Јована Дамаскина, чије је учење током каснијих векова понављано и унеколико допуњавано.

Превео са руског
Милорад Лазић

■

Смисао и садржај иконе

Леонид Успенски

□

Смисао и садржај иконе нам се откривају из учења Цркве које је она дефинисала као одговор иконоборству (на Седмом васељенском сабору).

Догматски основ поштовања иконе и смисао литургијске слике нарочито се показује за време два велика празника: На дан Светог Нерукотвореног Образа и на дан Победе Православља — празника победе иконопоштовања и коначне победе истине Божанског Оваплоћења.

Као основу нашег излагања узећемо кондак Недеље Православља који је права словна слика Празника. Овај текст, како својим изузетним богатством тако и својом посебном дубином, изражава целокупно учење Цркве о икони. Предпоставља се да је овај текст настао после десетог века, али могуће је да је настао кад и канон празника. У том случају он потиче из IX века, тј. из времена самог установљења празника Победе Православља (842. г.). У ствари, канон празника написао је Теофан Начертани, исповедник православља у току друге половине иконоборства. Касније, Св. Теофан је био никејски митрополит и умро је око 847. године. Канон је, дакле, написао човек који је лично учествовао у борби за иконе. Он представља врхунац доживљеног искуства Цркве, конкретног искуства стеченог од божанског Откривења, брањеног по цену крви. У три реченице, у сажетом и тачном облику, он изражава, поводом победе иконопоштовања, целу икономију спасења и тиме учење Цркве о икони и њеном садржају.

„Неописива Реч Очева, постала је описива, оваплотивши се Тобом, Мајком Божијом. И пошто је упрљаној икони повратила првобитно достојанство, сјединии је с божанском лепотом. Зато, исповедајући спасење, ми га делом и речју осликавамо.“

Први део овог кондака говори о доласку у свет другог Лица Свете Тројице и тиме представља христолошку основу иконе и иконопоштовања. Следеће речи откривају смисао Оваплоћења, остварење божанског плана о човеку и, према томе, о васиони. Могли бисмо рећи да прве две реченице јасно тумаче светоотачку истину: „Бог је постао човек да би човек могао постати бог“. Завршетак кондака изражава одговор човека Богу, наше исповедање спасоносне истине о Оваплоћењу, човеково прихватање божанског домостроја (икономије) и његово учешће у Божијем делу, па према томе остварење нашег спасења: „Зато исповедајући спасење, ми га делом и речју осликавамо“.

Садржај првог дела овог кондака („Неописива Реч Очева постала је описива, оваплотивши се Тобом, Мајком Божијом“) може се сажети на следећи начин: Друго Лице Свете Тројице постаје човек, остајући истовремено оно што је било, тј. савршени Бог који поседује пуноћу божанске природе и у свом Божанству, „неописиву Реч Очеву“. Бог је примио на себе људску природу коју је Он створио; Он прима од Богоматере ту људску природу у потпуности, не изменивши своје Божанство, не мешајући га са људском природом, постаје истовремено Бог и човек. „Реч је постала тело да би тело постало реч“, каже преподобни Марко Подвижник. То је неизрециво снисхођење, кеноза Божија: Онај који је апсолутно неприступачан створењу, који није ни описив ни представљив, постаје описив и представљив, узимајући на себе људско тело. Икона Исуса Христа, Богочовека, јесте сликовити израз Халкидонске догме. У ствари, она представља Лице Сина Божијег који је постао човек, „који је по својој божанској природи јединосуштан Оцу, а по својој људској природи јединосуштан нама у свему, изузев греха“, према речима одлуке Халкидонског сабора. Господ Христос сједињује у Себи, за време свог земаљског живота „обличје Бога“ са „обличјем слуге“', по речима Апостола Павла (Фил. 2, 6—7). Људи који су се налазили око Христа видели су у Њему само човека, мада често и пророка. За невернике Његово Божанство је скривено „обличјем слуге“. За њих је Спаситељ света само историјска личност, човек Исус. Чак и најомиљенији ученици видели су

само једном, пре страдања, Христа не у обличју слуге, већ у Његовој прослављеној, обоженој људској природи. То је било у тренутку Преображења на Таворској гори. Али Црква има „очи да види" као што има „и уши да чује". Стога у Еванђељу писаном људским речима она чује реч Божију. Исто тако, она увек види Христа очима своје непоколебљиве вере у његово Божанство. Зато га она на иконама не приказује као обичног човека, већ као Богочовека у Његовој слави и то чак и у тренутку Његовог највећег понижења. Видећемо на који начин она то чини. Овде је довољно напоменути да управо због тога православна црква не представља Христа као човека који телесно и душевно пати, као што Га приказује западњачка религиозна уметност.

Као што смо видели, иконоборци нису могли схватити управо икону и сликање Богочовека. Питали су како је могуће приказати две природе Христове. Међутим, православни нису ни помишљали да представе ни божанску, ни људску природу Христову као такву. Као што смо већ рекли, они представљају Његову Личност, Личност Богочовека, сједињујући у Њему ове две природе, без мешања и без раздвајања.

Веома је карактеристично да се кондак, ова песма у част победе православља, не обраћа једном од Лица Свете Тројице, већ Мајци Божијој. Овде се сусрећемо са јасним јединством учења о Христу и Мајци Божијој. Оваплоћење другог Лица Свете Тројице јесте основна истина хришћанства. Али исповедање ове истине могуће је једино ако признајемо Свету Дјеву Марију као истиниту Мајку Божију. У ствари, ако негација људског лика Божијег води логично негацији божанственог материнства, а тиме и негацији самог смисла хришћанског спасења, такође је истинито и ово: постојање и поштовање иконе Исуса Христа указује на значај Мајке Божије, чији је пристанак: „нека ми буде према твојој речи" **(Лк. 1,8)** био неминован услов Оваплоћења, које је и омогућило да Бог постане видљив и представљив. Према учењу Светих Отаца, представљање Богочовека заснива се управо на описивој људској природи Његове Мајке. „Пошто је Христос рођен од неописивог Оца", објашњава Свети Теодор Студит, „он не може бити сликан. И заиста, каква слика би могла одговарати Божанству чије представљање је апсолутно забрањено Светим писмом? Међутим, од тренутка када је Христос рођен од Мајке која је описива, природно је да Он поседује једну слику која одговара слици Његове Мајке. Тако, ако Он не би могао бити представљен преко уметности, то би значило да је Он рођен само од Оца и да се није оваплотио. Али то би било супротно целој икономији нашег спасења."

Ову могућност сликања Богочовека у телу, које је добио од Богомајке, Седми васељенски сабор супротставља апсолутној немогућности сликања Бога Оца. Оци Сабора понављају основне доказе папе Гргура II садржане у његовом писму упућеном цару Лаву Исавријанцу: „Зашто не описујемо и не сликамо Оца Господа нашега Исуса Христа? Зато што не знамо оно што Он јесте... А да смо Га видели и да смо Га упознали, као што смо видели и упознали Његовог Сина, онда бисмо могли покушати да Га опишемо и да га уметнички представимо."

Овај став Сабора, као и речи Светог Теодора Студита, дотичу се једног веома битног питања од изузетне догматске важности. Наиме, ради се о сликању Бога Оца које постоји у новијој црквеној пракси. Познато нам је да човекова мисао није била увек на висини праве теологије, као што ни уметничко стварање није увек било на висини аутентичне иконографије. Тако међу осталим заблудама наилазимо често и на слику (икону) Бога Оца, нарочито присутну у православној цркви од почетка XVII века. Треба истаћи да је Велики сабор у Москви (1666—1667) изричито забранио сликање Бога Оца. Ево шта о томе каже Сабор: „Заповедамо да се од сада па убудуће не слика икона Господа Саваота, јер Саваота (тј. Оца)

нико никада није видео у телу..." И додају Оци Сабора: „Није добро и не приличи да се на иконама слика Господ Саваот, тј. Отац, са седом брадом, и Јединородни Његов Син у Његовој утроби, и међу њима голуб, јер ко је видео Оца по божанству? Отац нема тела и Син није у телу рођен од Оца пре свих векова. Ако пророк Давид и каже: 'Из утробе пре данице родих те', ипак то није телесно рођење, него је неизрециво и непостиживо. Јер и сам Христос говори о Еванђељу: 'Оца нико не зна осим Сина'."

Много пре овог Сабора, Седми васељенски сабор говори о непостојању слике Бога Оца, као неоваплоћеног, невидљивог, па отуда и непредстављивог. Сабор подвлачи разлику између изобразивости Сина (могућности сликања) зато што се Он оваплотио, и немогућности изображења (сликања) Оца. Отуда с пуним правом можемо закључити да Сабор потврђује ту немогућност сликања Бога Оца са тачне гледишта учења Цркве. Овим се поново враћамо еванђељском реализму, основи целе православне иконографије. Истина, све се може сликати јер људска машта нема граница. Међутим, није све и изобразиво. Много шта што се односи на Бога, не само што није изобразиво сликом или описиво речју, него је чак и апсолутно несхватљиво за људски ум. Управо на темељу те несхватљивости и несазнатљивости Бога Оца Сабор заснива тврдњу о немогућности Његовог сликања. Ми имамо само један кључ за познавање Свете Тројице, ми Оца познајемо преко Сина („Онај који види мене, види Онога који ме је послао", **Јн.** 12,45; и „Онај који виде мене, виде Оца" **Јн.** 14,9), и Сина преко Духа Светога („И нико не може рећи: Господ је Исус, осим Духом Светим", **1. Кор.** 12,3). Ми сликовно представљамо само оно што нам је откривено: оваплоћено Лице Сина Божијег, Исуса Христа. Дух Свети је изображен онако како се Он приказао: у виду голуба о Богојављењу, у облику пламених језика на Духове, итд.

Док први део кондака говори о божанском Оваплоћењу као о основи иконе, други део, видели смо, изражава смисао Оваплоћења, а тиме и смисао и садржај новозаветне иконе: „Пошто је упрљаној икони (човеку) повратила (Реч) првобитно достојанство, сједини је с божанском лепотом." То значи да својим Оваплоћењем Божја Реч поново ствара, обнавља у човеку божанску слику (икону) упрљану Адамовим падом у грех. Христос, нови Адам, првина новог стварења, небеског човека, узводи човека циљу због којег је први Адам створен. Да бисмо достигли тај циљ, требало се вратити самом почетку, почевши од Адама. У Библији читамо: „Бог рече: да створимо човека по своме обличју као што смо ми" **(Пост.** 1,26**).** Дакле, према плану Свете Тројице човек треба да буде не само слика свога Творца, него и да у свему буде подобан Богу.

Оваплоћење Сина Божијег није само поновно стварање човека у његовој првобитној чистоти, већ и остварење онога што први Адам није могао да испуни. Оци Седмог васељенског сабора кажу: „Бог поново створи човека у његовој бесмртности, поклонивши му тако дар који му се више неће моћи одузети. То поновно стварање било је подобније Богу и савршеније него ли прво стварање, то је вечни дар." Тај дар бесмртности састоји се у могућности задобијања лепоте, божанске славе: „Сјединио је са божанском лепотом", каже црквена песма (кондак). Примајући људску природу, Христос је прожео благодаћу, како би она учествовала у божанском животу и прокрчила човеку пут у Царство Божије, пут ка обожењу, ка преображењу. Савршеним Христовим животом поново је у човеку успостављена божанска слика (икона). Добровољним прихватањем страдања, Он је поништио силу првобитног греха и довео човека да оствари задатак за који је био створен: за божанско подобије (прилику). У Христу је ово подобије (сличност, прилика) остварено до највишег ступња, до савршенства, обожењем

људске природе. У ствари, обожење значи савршену сагласје, потпуно сједињење човечанства и Божанства, људске воље и божанске воље (њихова синергија, сарадња). Стога је божансно подобије доступно само обновљеном човеку, човеку охристовљеном у коме је Божја икона *очишћена* и васпостављена... У будуће, идући Христовим трагом, присаједињујући се Његовом Телу, човек је у стању да у себи оствари подобије Божије и да учини да оно зрачи над светом. По речима Апостола Павла: „Сви ми који откривеним лицем одражавамо славу Господњу, преображавамо се у тај исти лик, из славе у славу, као од Духа Господа." (2. **Кор.** 3,18). Када човек постигне тај циљ, он учествује у божанском животу и преображава и саму своју природу..., сједињује се са божанском лепотом и постаје Бог по благодати. Овај човеков успон је обратан процесу пада и почиње да ослобађа свет од беспоретка и од распадљивости. Јер обожење које је стекао светитељ представља предуслов будућег космичког преображаја.

Будуће преображење целе људске природе, укључујући и тело, откривено нам је у Преображењу Христовом на Гори Таворској: „И преобрази се пред њима, и засија се лице његово као сунце, а хаљине његове постадоше бијеле као свјетлост" (**Мат.** 17,2; **Мр.** 9,1—8; **Лк.** 9, 27—36). У Преображењу на Таворској Гори није се само Божанство показало људима, већ се и људска природа показала у слави божанској.

Као што је тело Христово било прослављено и преображено блистајући божанском славом и неизрецивом светлошћу, тако су исто прослављена и тела светитеља, и постала обасјана, преображавајући се силом божанске благодати. Међутим, као што гвожђе, прожето огњем, остаје гвожђе али прочишћено, тако исто и људска природа, у додиру са благодаћу, остаје оно што јесте, остаје цела, ништа се у њој не губи. Али она се пречишћава као што се гвожђе пречишћава у додиру са ватром. Благодат прожима људску природу и сједињује се са њом, тако да човек већ овде почиње живот века који ће доћи. Стога можемо рећи да је светитељ више човек од грешника: он је ослобођен од греха који је у суштини туђ људској природи. Он остварује главни смисао свог постојања: он се облачи у некварљиву природу Божијег Царства, у којој учествује својим животом. Отуда лепота, како је поима православна црква, није лепота која је својствена твари и њеном садашњем стању. Она је својство века који треба да дође, када Бог буде све у свакој твари. „Господ се зацари, обуче се у лепоту", каже јутарњи прокимен (**Пс.** 93) недеље, дана који је слика (икона) вечног будућег живота. Свети Дионисије Ареопагит назива Бога „лепотом", зато што, с једне стране, Бог обдарује свако створење лепотом која је њему својствена и, с друге стране, облачи их једном другом лепотом, својом сопственом „божанском лепотом." Свако створено биће носи на себи печат свога Творца. Али тај печат још увек није подобије (прилика) божанско, него само лепота својствена твари. За човека она може бити средство, пут да се приближи Богу. И заиста, по речима Апостола Павла: „Јер што је на њему невидљиво, од постања свијета умом се на створењима јасно види, његова вјечна сила и божанство, да немају изговора" (**Рим.** 1,20). Што се тиче Цркве, за њу вредност и лепота видљивог света не састоје се у пролазном сјају његовог садашњег стања, него у могућем, потенцијалном преображају, оствариваном преко човека. Другачије речено, истинска лепота јесте зрачење Светога Духа, светост, заједништво у будућем веку.

Други део кондака уводи нас, такође, у светоотачко поимање иконе и омогућује нам да схватимо дубоки смисао 82. канона Петошестог сабора. „На иконама", каже Свети патријарх Герман, „ми изображавамо свето тело Господње." Оци Седмог васељенског сабора то објашњавају на следећи начин: „Када католичанска црква изображава сликарски Христа

у његовом људском обличју... она не одваја Његово тело од Божанства са којим се сјединило... Када сликамо икону Спаситеља, ми исповедамо Његово обожено тело и не признајемо у икони ништа друго осим слике која представља подобије Прволика. Отуда је она и добила своје име; она једино у томе учествује и због тога се поштује и света је."

Свети Теодор Студит то објашњава још јасније: „Изображење Христово није у сличности са трулежним човеком, оно што Апостол изобличава, него у сличности са човеком нераспадљивим, управо као што је сам претходно рекао — непропадљивим, јер Он није просто човек, него Бог који је постао човек."

Ове речи Светог Теодора Студита и Отаца Седмог васељенског сабора, представљају неку врсту реплике речи Светог Григорија Богослова о исповедању Богочовека: „Нек нам зато не завиде на нашем потпуном спасењу и нека не приписују Спаситељу само кости, вене и спољни људски изглед... Он садржи целог човека и додаје Божанство."

Упоређујући наведене текстове, видимо да се задатак новозаветне иконе, онако како схватају Оци, састоји управо у највернијем, у најпотпунијем изражавању истине о божанском Оваплоћењу, онолико колико је то могуће учинити преко уметности. Слика Човека Исуса јесте слика (икона) Бога. Ето ради чега Оци Седмог васељенског сабора кажу, имајући у виду Његову икону: „У истом Христу, ми сазерцавамо истовремено неизрециво и оно што је представљено."

Као што видимо, икона не изображава пропадљиво тело које је подложно распадању, него тело преображено, обасјано благодаћу, тело будућег века (**1. Кор.** 15, 35—46). Она преноси преко материјалних средстава, видљивих телесним очима, лепоту и славу Божју. Управо стога Оци и кажу за икону да је достојна поштовања и света, баш зато што она предаје обожено стање њеног прволика и носи његово име, због тога се благодат, својствена прволику, налази у њој присутна. Другим речима, то је благодат Светога Духа која производи светост и у изображеној личности и у њеној икони, и управо у њој се остварује однос између верника и светога, посредством његове иконе. Икона учествује, да тако кажемо, у светости њеног прволика и преко иконе ми учествујемо, са своје стране, у тој светости, молитвом.

Оци Седмог васељенског сабора јасно разликују икону од портрета: портрет представља обично људско биће; икона представља човека сједињеног са Богом. Она се, дакле, разликује од портрета по самом свом садржају, а тај садржај ствара и специфичне форме израза, својствене само икони, по којима се она одликује од свих других слика. Икона указује на светост и то не на начин подразумевања или замишљања умом, него видљиво за наше телесне очи. Икона човековог освећења изображава стварност која се открила у преображењу на Таворској Гори. Ми сазерцавамо и гледамо не само лице Исуса Христа, него и Његову славу, светлост божанске Истине која је постала видљива за наше очи симболичким говором иконе, „пуноћу посталу доступну погледу свих преко слике", по речима Петошестог сабора.

Ова духовна стварност иконе добија сву своју вредност практичне поуке у последњој реченици кондака Победе Православља: „Зато исповедајући спасење, ми га делом и речју осликавамо", (тј. божански Домострој изражен у две прве реченице). Тако се кондак завршава човековим одговором Богу, прихватањем и исповедањем божанског Домостроја спасења.

Лако је схватити како се исповеда спасење помоћу речи. Исповедање делом може се схватити као испуњење Христових заповести. Међутим, овде није реч само о томе. Синодик православља садржи више анатема на јеретике иконоборце и више проглашења вечног спомена исповедницима православља. Управо у њему налазимо објашњење ових речи. Између осталих, у трећем параграфу Си-

нодика се проглашава „вечан спомен онима који верују и који објављују, тј благовесте своје речи списима, а своја **дела изображењима,** ради једног и истог циља: проповедања истине речима и потврђивања исте иконама."

Представљање (изображење), дакле, предпоставља дело (делање) зато што се управо ради о представи. Али и стварање иконе захтева дело. Зато ова последња реч у кондаку има двоструки смисао: смисао унутрашњег и смисао спољашњег делања. Другим речима, она резимира доживљено искуство Цркве, искуство изражено речима или сликама преко људи који су га стекли, а то су светитељи. С једне стране, човек може у благодати Духа Светога и преко ње да успостави своје подобије са Богом, да се сам преобрази кроз унутарње делање (духовну праксу), да од себе начини живу икону Христову. То је оно што Свети Оци називају „делатни живот." С друге стране, човек такође може, ради добра других, превести своје освећено стање у слике — слике видљиве и слике словне: „Ми то речју и делом овликавамо." Према томе, човек може да прави једну спољашњу слику служећи се материјом која га окружава и која је освећена доласком Бога на земљу. Он, додуше, може изразити унутрашње духовно стање самим речима, међутим, изображењима то стање се манифестује и видљиво потврђује, оно се показује: реч и слика „указују једна на другу", по одлуци Седмог сабора.

Анализа кондака Победе православља уводи нас у једно поимање, много јасније, двоструког реализма свете новозаветне слике. На исти начин на који у Исусу Христу, Богочовеку, „обитава сва пунођа божанства телесно" (Кол. 2,9), исто тако и Црква, Тело Христово, организам је истовремено божански и човечански. Она у себи сједињује две стварности: земаљску и историјску, и благодат Светога Духа, стварност Божију, и стварност света. Смисао постојања сакралне (свете) уметности састоји се у томе да буде видљиво сведочанство ове две стварности: она је реалистична у обадва смисла, и управо то је оно по чему се икона разликује од сваке друге слике, као што се и текст светих списа разликује од сваког другог књижевног дела.

Превела са француског
Олга Мршић Кошутић

■

Иконостас

Павле А. Флоренсни

□

[. . .] Храм је пут успона увис. Тако — у времену богослужења, то унутарње кретање, унутрашње рашчлањавање храма, води по четвртој координати дубине — увис. Али [исто] тако — и у простору: устројство храма које усмерава од површинских кора према централном језгру, има то исто значење. Тачније говорећи, то није [исто] у смислу [исто] такво, него дословно, бројчано [то] исто, мада се и разматра у односу с другим координатама. Просторно језгро храма обележава се концентрично: двориште, припрата, сам храм, олтар, трапеза, антиминс, путир, свете тајне, Христос, Отац. Храм као што је раније било објашњено, јесте лествица Јаковљева, која од видљивога узводи ка невидљивоме; али сав олтар, у целини, већ је место невидљивога, област одвојена од света, простор који није од овога света. Сав олтар је небо: умно, умом докучиво место, τοπος νοητος са „наднебеским и мисленим жртвеником." Сагласно разним симболичким ознакама храма, олтар означава и јесте нешто различито, но увек у висинама недоступности и трансцендентности према самоме храму. Ако храм, по Симеону Солунском, у христолошком смислу означава Христа Богочовека, онда олтар има значење [Христовога] невидљивог Божанства, божанске природе Његове, а сам храм — видљивога, човечанског. Ако се опште тумачење [сведе на] антрополошко, онда по томе тумачењу олтар означава људску душу, а сам храм — тело. По богословском тумачењу храма, као што показује Солунски Светитељ, олтар представља тајну суштински непостиживе Свете Тројице, а храм — њен промисао који се да познати у свету, и њене силе. Најзад, космолошко тумачење код истога Симеона, у олтару види симбол неба, а сам храм је [симбол] земље. Свакако, многострукошћу ових тумачења онтолошко значење олтара, као невидљивог света, само се појачава.

Али невидљиво управо зато што је невидљиво, само по себи је неприступачно чулном виђењу; и олтар, као ноумен, не би ни постојао за очи које духовно не виде, [исто] онако као што су неприступачни опипу облаци, струјање и завеса тамјана, ако не би био означен [олтар] таквим путоказима, који будући доступни чулноме опажању, сами уочавају невидљиви свет. Ограничење олтара је неопходно да нам се не би учинио као ништа; али то ограничење је могуће само реалностима опажања двојаке способности. Ако би оне [те реалности] биле само духовне, онда би се показале неприступачне нашој немоћи, и ствар се, у нашем сазнању, не би поправила. А ако би оне биле само у свету видљивом, тада оне не би могле да обележавају границу невидљивога, па ни сами не би знали где је она. Небо од земље, горње од доњег, олтар од храма може да буде одвојен само видљивим сведоцима невидљивога, живим символима сједињења једнога са другим, друкчије [речено] — светим створовима. То су они, уочљиви у видљивоме [свету], слободни од прилагођавања овоме веку, који су преобразили своје тело и, обновивши свој ум, налазе се „изнад светскога сливања", у невидљивоме. Баш тиме су они сведоци невидљивом — сведоци сами собом, самим изгледом својим, ликом својим. Они живе с нама и приступачни су општењу, чак су доступнији од нас самих; они — нису утваре земље, него чврсто стоје на земљи, потпуно неапстрактни, уопште не бескрвни. Али они — и не само они — не завршавају се притајено овде на земљи; они су идеје, живе идеје света невидљивог. Они су — сведоци, може се рећи, на граници видљивога и невидљивог, као символичке слике визија при прелазу једнога сазнања другоме. Они су — жива душа човечанства којом је оно узнесено у горњи свет; оставивши привиђења маште приликом преласка и упивши у себе онај свет при повратку доле, они су сами себе преобразили у анђелске иконе анђелскога света. И није случајно што је те сведоке, који нам својим анђелским ликовима чине блиским и приступачним оно што је невидљиво, глас народа одавно

назвао анђелима у телу. Тако, таласасти облаци образују се на граници ваздушних токова различите висине и различите усмерености, на површини додира слојева ваздушнога океана који теку један изнад другога; и после тога, ветрови који их образују, не могу их однети, па ваздушне „планине" остају непомичне упркос незадрживог залета ваздушних потока. Исто тако — магла која омотава горњи врх: јѐчê око брда ветровите буре, а маглени покривач се и не љуљне. Таква магла се образује код граница видљивог и невидљивог. Она заклања оно што је недоступно немоћноме гледању, али она и показује наличје онога што је изнад света. Имајући отворене духовне очи и дижући их ка Престолу Божјем, ми сазерцавамо небеска виђења — облак који омотава Синај, тајну Божјег присуства, и, обавијајући је, он је истовремено објављује и оглашава. То је „облак свједокâ (Јвр. 12, 1) — светаца. Они окружују олтар; од њих као од „живих каменова", саграђен је живи зид иконостаса јер су они — истовремено у двама световима и повезују у себи живот овдашњи са животом тамошњим. И јављајући се усхићеном умном погледу, свеци сведоче о Божјем тајанственом дејству, сведоче својим ликовима: духовно виђење је символично, и емпиријска кора је у њих потпуно прожета светлошћу одозго.

Олтарска преграда која раздваја два света јесте иконостас. Но иконостасом би било могуће назвати опеке, каменове, даске. Иконостас је граница између света видљивог и света невидљивог, и остварује се та олтарска преграда, постаје доступна познању кроз окупљени низ светих кроз облак сведокâ који су опколили престо Божији, сферу небеске славе, јављајући тајну. Иконостас је и визија. Иконостас је појава светих и анђела — анђелојављање, појава небеских сведока који обавештавају о томе шта је с оне стране тела. Иконостас — то су сами свеци. И кад би сви који се моле у храму били довољно одухотворени, кад би вид свих оних који се моле био увек видовит, онда никаквога другог иконостаса не би ни било у храму сем сведока Божјих који стоје пред самим Богом, јављајући својим ликовима и својим речима Његово страшно и славно присуство.

Због слабог духовног вида оних који се моле, Црква бринући се за њих, мора да им помогне у њиховој кратковидости: помоћу тих небеских, сјајних, јасних и светлих виђења, бележећи их, окивајући материјом, и везујући њихов траг бојом. Али то поштапало духовности, материјални иконостас, не скрива од верујућих некакве занимљиве и дубоке тајне, као што су по незнању и самољубљу неки уобразили, него, напротив, указује им, полуслепима тајне олтара, отвара им, сакатим и хромим, улаз у други свет, затворен за њих због њихове сопствене учмалости, и виче им у глухе уши о Царству небеском, зато што нису у стању да чују речи [изговорене] обичним гласом. Наравно, то викање је лишено свих финих и богатих средстава изражајности коју има спокојна реч; али ко је крив ако ову последњу и не само да нису оценили него је нису ни приметили, и шта остаје онда сем викања? Скините материјални иконостас, и онда ће олтар као такав, потпуно да ишчезне из сазнања светине, затвориће се главним зидом. Међутим, материјални иконостас није ту да замени иконостас живих сведока, нити да се утрпа на место њих, него само као указивање на њих да би се на њих усредсредила пажња оних који се моле. А устремљеност пажње је неопходан услов за развијање духовнога гледања. Сликовито говорећи, храм без материјалног иконостаса је одвојен од олтара непробојним зидом, а иконостас пробија у њему прозоре, и онда кроз њихова окна ми видимо, барем можемо видети, оно што се збива иза њих — живе сведоке Божје. Уништити иконе — то значи зазидати прозоре; док напротив, извадити и стакла која сметају духовној светлости да допре до оних који су способни да је виде непосредно, сликовито говорећи, у прозрачном без-

ваздушном простору, — то значи научити се дисати етар и живети у светлости славе Божје; тада кад то буде, материјални иконостас ће да сам по себи нестане заједно са нестанком целога обличја овога света, и са нестанком чак и саме вере и наде, јер остаје сазерцање у чистој љубави вечне славе Божје.[...]

Религиозно сликарство Запада, почев од ренесансе, представља непрекидну уметничку неистину, и проповедајући [само] на речима близину и веродостојност сликане стварности, уметници, немајући никакве везе са том [небеском] стварношћу коју су они претендовали и дрзнули се да изображавају, нису сматрали за нужно да узму у обзир ни она оскудна упутства иконописнога предања, то јест знања о духовном свету која им је саопштавала [римо]католичка црква. Међутим, иконопис је фиксација небеских слика, отеловљење на дасци живога облака сведокâ који се [облак] светли око престола Божјега. Иконе материјално наговештавају оне ликове који су прожети значајношћу, те натчулне идеје, и чине виђења доступним, скоро општедоступним. Сведоци тих сведока — иконописци — дају нам слике, ειδη; εικονες својих визија. Иконе својом уметничком формом непосредно и очигледно сведоче о реалности те форме: оне говоре, али линијама и бојама. То је — Име Божје, насликано бојама, јер шта је слика Божја, духовна светлост од светога лика, ако не насликано на светој личности Божје Име? Слично томе, као што сведокмученик, светац, мада и он говори, ипак не сведочи себе, него Господа, и [сам] собом не јавља себе, него Њега, тако и ти сведоци сведокâ — иконописци — не посведочавају своју иконописну уметност, то јест не саме себе, него свеце, сведоке Господа, а преко њих — и самога Господа.

Од свих философских доказа постојања Бога најубедљивије звучи управо онај који се чак и не спомиње у уџбеницима; приближно он може да се формулише [овим] закључком: „Постоји **Тројица** Рубљова, према томе постоји Бог."

У иконописним изображењима ми сами — видимо благодатне и просветљене ликове светих, а у њима, у тим ликовима — јављену слику Божју и самога Бога. И ми, као Самарјани, говоримо иконописцима: „Већ не верујемо зато што ви оведочите преко икона којима сте нацртали светост светих, него сами слушамо самосведочење светих које излази из њих **кроз** дело ваше кичице, и то не речима, него самим ликовима својим. Ми сами слушамо најслађи глас Логоса Божјега, Верног Сведока, глас који прониче својим натчулним звуком све биће светих и приводи га у савршену хармонију. Али нисте ви сачинили те слике, нисте ви показали те живе идеје нашим обрадованим очима — само су се оне показале нашем сазерцању; ви сте само одстранили препреке које су нам заклањале њихову светлост. Ви сте нам помогли да скинемо крљушт која је прекрила наше духовне очи. И сада ми, вашом помоћи, видимо, али не више ваше мајсторство, него видимо потпуно реално биће самих ликова. Ево ја гледам икону и говорим себи: „Гле — Она лично" — не Њена слика, него Она Сама, сазерцавана кроз посредство, уз помоћ иконописне уметности. Као кроз прозор, ја видим Богомајку, саму Богомајку, и Њој самој се молим, лицем у лице а не само [њеном] изображењу. Да, у моме сазнању ту и нема никакве слике: постоји дасна с бојама и постоји сама Мајка Господа. Прозор је прозор, и даска иконе — даска, боја, уљани фирнајс. А за прозором сазерцава се сама Божја Мајка; и ту **иза** прозора је — виђење саме Пречисте. Иконописац ми ју је показао; тачно, али је није створио; он је склонио завесу, а Она која **иза** завесе стоји ту као објективна реалност, не само за мене, него једнако и за њега; он њу налази, она му се јавља, али је он не измишља, чак ни у пориву највишега надахнућа. Икону треба или потцењивати, у складу са уобичајеним позитивистичким полуприхва-

тањем, или прецењивати, али ни у ком случају не [треба] задржавати се на психолошкој, асоцијативној њеној значајности, то јест на њој као на слици. Свака слика, по неопходној својој символичности, раскрива свој духовни садржај не друкчије [него] путем нашег духовног успона „од лика према прволику", то јест путем нашег онтолошког додира са самим прволиком; тада, и само тада, материјални знак се налива соковима живота и, самим тим, неодвојив од свога прволика, није више само „слика", него водећи [матични] талас или један од водећих [матичних] таласа који бујају реалношћу. А сви други начини јављања саме реалности нашем духу — такође су таласи, њом изазвани, закључно до нашег животног општења с њом: јер увек ми општимо са енергијом суштине и кроз енергију са самом суштином, али не непосредно са [овом] последњом. И икона, као **појава,** енергија, светлост неке духовне суштине и, тачније [речено], благодат Божја, јесте нешто много више но што хоће да је сматра мисао, која [сама] себе издаје за показатеља „трезвености", или пак, ако се тај додир са духовном суштином **није** десио, онда уопште нема никаквога сазнајног значаја.

Тако смо се ми непосредно приближили термину и појму **подсећања** који је стално употребљаван у иконоборачним споровима.

Заштитници икона се безброј пута позивају на **подсетнично** значење икона: иконе — говоре Свети Оци и њиховим речима Седми васељенски сабор — подсећају оне који се моле на своје прволике, и гледајући на иконе, верници „узносе ум од ликова ка прволиковима." [...]

На тај начин, икона подсећа на неки прволик, то јест буди у сазнању духовно виђење: у онога ко је живо и свесно сазерцавао то виђење, то ново, по други пут виђење, посредовањем иконе, постаје живо и свесно. А у другом икона буди опажање духовнога које дрема дубоко испод свести, али у сваком случају она не тврди тек тако да постоји такво опажање, него даје да се осети или приближи сазнању сопствени опит те врсте. При молитвеном процвату великих подвижника иконе су често бивале не само прозори кроз које су се видела на њима насликана лица, него и **врата** кроз која су та лица улазила у чулни свет. Управо, најчешће са икона су силазили свети над су се јављали онима који [им] се моле.

Али у мањем степену, мада у суштини и сродноме тим случајевима, сличне појаве су доживљавали многи, и [то] далеко од тога да су били подвижници; ја мислим на то оштро осећање реалности духовнога света које прожима душу, које као удар, као опекотина, изненада порази скоро свакога који први пут види неко свештено дело иконописне уметности. Ту не остаје ни најмање места помислима о субјективности онога што се откривало кроз икону, јер тако живо, тако неоспорно објективно и самобитно нуди се погледу, духовном и телесном **једнако.** Икона се открива као светловиђење које излива светлост. И ма како да је она положена или постављена, не можеш рећи о томе виђењу друкчије него [једном] речју: **узвишена.** Оно сазнаје себе као нешто што превазилази све што га окружује, што се налази у другоме, **своме** простору и вечности. Пред њим се гаси жар страсти и сујета света, оно се схвата [као нешто] надкосмично [што] квалитетно превазилази свет јер из **своје** области дејствује овде, међу нама. Нема сумње да постоји та творевина кичице; али је несхватљиво да она заиста постоји, и сопственим очима не верујеш кад она сведочи о тој победоносној лепоти која све превазилази. Такво је дејство **Тројице** Рубљова, такав је ни са чим неупоредиви утисак Владимирске **Мајке Божје.** Али ти и други иконописни уникати који једним ударом поражавају најтупље погледе, ипак нису обавезни да буду разматрани сасвим одвојено од осталих. Чувајући основне иконописане облике [икона] вишега реда — рецимо то унапред — **све** иконе крију у себи могућност тога духовног откривења, мада и под велом ви-

ше или мање прозирним. Али долази час кад духовно стање посматрача иконе даје му силу да осети њену суштину и кроз њен вео, који изопачује њене облике, па икона оживљава и чини своје дело — сведочи о горњем свету.

Ја, Мајко Божја, сада с молитвом
пред Твојим лица јасним сијањем
не за спасење, не пред битком,
не с благодарношћу и покајањем
не за своју молим душу пустињску,
за душу путника у свету без родбине.
Него ја поверити хоћу деву невину
топлој Заступници света леденога...

— поникло је у немирној и узбуђеној души Љермонтова, као право откривење Богомајчине иконе. И не само ова песма потврђује црквено учење да су све иконе чудотворне, то јест могу да буду прозори у вечност мада и није свака икона била таква. Чудотворност икона у сопсветовном смислу речи указује на **појаву** која је произишла од иконе — на знаке благодати који су се кроз њу јавили. А исцељење душе додиром, преко иконе, са духовним светом, јесте, пре свега и неопходније од свега јављање чудотворне помоћи.

И тако, икона се свагда сазнаје као неки факт божанствене стварности, али у њеној основи непрестано се налази **истинско** примање оностранога, **истински** духовни опит. [...]

Позната **Ерминија** или **Поука о живописној уметности** коју је саставио јеромонах и живописац Дионисије Фиурноаграфиот, који је сабрао и изложио предања панселиновске школе, почиње уводом у коме аутор објашњава своје осећање духовне одговорности које га је побудило да састави овај приручник: сам приручник даје тачне поуке у вези са целим развојем иконописања, почињући од повлачења црта при копирању, припреме угља, лепка и гипса, гипсовања икона, подебљавања венаца на иконама, гипсовања иконостаса, припреме пулемента, позлате икона и иконостаса, припреме санкира, вохрења, мазања руменилом, довршавања одежде и тако даље, и тако даље, припреме различитих боја, показивања пропорција људскога тела, подробних упутстава зидописне технике, упутстава како треба обновити иконе и тако даље; затим, даље, у вези са иконописним изворником где се подробно прича како се компонују слике старозаветне историје, са укључењем овамо грчких философа; даље, то исто у односу на **Нови завет** са укључењем прича о другом доласку из **Апокалипсе;** даље, празника Богородичиних, акатиста, апостола и осталих светих, црквеноисторијских празника, мучеништава и поучних слика и, најзад, упута о композицији црквеног зидног сликарства, као целине, то јест где и шта треба да се представи у цркви ове или оне архитектуре. **Поука** се завршава догматским разјашњењима иконописања, излагањем црквених предања о изгледу лица Спаситеља и Богородице, са упутством како се представља рука која благосиља и шта треба да се натпише на овој или оној свештеној композицији .Најзад, књига се завршава кратком молитвом састављача:

„Савршитељу добра, Богу — благодарења! Окончав ову књигу, рекао сам: Слава Теби, Господу! И опет сам рекао: Слава Ти, Господе мој! И трећи пут сам рекао: Слава Богу свих твари!"

Таква је складна композиција те високоауторитетне **Ерминије.** Но, зар се не осећа по целоме слогу књиге да њој нешто недостаје, да цело иконописно упутство виси у ваздуху не затварајући се у себе са̂мо и не уклапајући се чврсто у организацију култа, јер није уведена у технику иконописања молитва као неопходан услов? И стварно, то би било тако, кад би се ради објашњења мисли овде прећутало о самоме почетку **Ерминије,** од којега [почетка] стварно почиње обучавање. Ево „уводне поуке свакоме ко жели да се учи живопису": „Онај ко жели да се научи живопису нека учи прве основе и неко време [нека] се вежба у цртању и ‚рисању' без икаквих размера, док [не] навикне. Потом нека се чита

молитва за њега Господу Исусу Христу пред иконом Одигитрије [Путеводитељице]. Свештеник, после „Благословен Бог наш“, „Царју небесниј“, и осталога и после богородична „Безмолвни уста нечестивих“ и тропара Преображењу Господњем, благословивши главу његову крстообразно, нека узвикне: „Господу помолимсја“, и [нека] прочита ову молитву: „Господе Исусе Христе, Боже наш који си неописив по природи Божанства, и који си се ради спасења људи у последње дане од Деве Богородице неизрециво оваплотио, и који си благоизволео да тако у телу будеш описив, који си свету слику пречистога Лика Твога на светоме убрусу отиснуо и њоме излечио болест кнеза Агара, душу си његову просветио да би познао истинитога Бога нашега, Ти, који си Светим Духом уразумио божанственога апостола твога и евангелисту Луку да наслика слику пречисте Мајке твоје која Те држи као дете у својем наручју, и која је рекла: 'Благодат од овога Рођеног од мене, мене ради, нека буде са овом иконом!' Сам Владико, Боже свега, просвети и уразуми душу, срце и ум слуге Твога (име рекавши), и руку његову упути да би безгрешно и изванредно сликао боравиште Твоје, Твоју пречисту Мајку, и све свеце, у славу Твоју, ради украшења и благољепија свете Цркве Твоје и за отпуштење грехова свима који се духовно клањају светим иконама, и са страхопоштовањем их целивају, а поштовање узносе на Прволику. Избави га од свакога ђаволског привиђења кад буде напредовао у заповестима Твојим, молитвама пречисте Мајке Твоје светога славног апостола и јеванђелисте Луке и свих светих. Амин.“

„Сугуба јектенија и отпуст. После молења нека почне да црта тачне размере и обрисе светих ликова и нека се тим занима дуго и тачно. Тада ће с Божјом помоћу појмити свој посао врло добро, као што сам опитом дознао ја на својим ученицима.“ А даље, објаснивши своју жељу да принесе корист „свој у Христу браћи сауметницима“, које аутор моли да се моле за њега, он „обраћа реч своју с великом љубављу“ према ученику: „И тако, радознали учениче, знај, да када ти пожелиш да се занимаш овом уметношћу постарај се да нађеш опробаног учитеља којега ћеш брзо оценити, хоће ли те он учити овако као што сам ја горе рекао.“ А горе се говорило готово искључиво с молитви, и, према томе, залогу успешнога учења Дионисије, изражавајући опште уверење иконописаца, види у молитвеном страхопоштовању. Таква је била атмосфера иконописнога мајстора још у првој половини XVIII века, кад је обесвећење целога живота, укључујући ту и црквени, достигло нарочиту интензивност. Побожни дух и особита настројеност живи све до наших дана међу руским живописцима који образују цела села, и с поколења на поколење, вековима, предају један другоме, од оца на сина, духовно самосазнање да су радници светога дела, а и полутајне вештине иконописања и друге, с њим везаних радних процеса. То је затворен, особити свет сведокâ. И ако је он такав и данас, онда је тешко замислити ону одухновљену средину из које се ширило по црквеноме телу сведочење небеском лепотом, у старини, кад је сав живот био уређен по начелима духовности, вртећи се око стабилне осе — светих тајни Христових.

Ни иконописни облици, ни сами иконописци, у организацији култа нису случајни. Немогуће је рећи као да се култ користи и једнима и другима **споља**, не као својима сопственим силама. То управо култ открива свете ликове, и он васпитава и упућује уметнике иконописања. Али тада је природно мислити да те свете ликове оваплоћују ти служитељи Цркве **не било каквим** начинима, независним од метафизике култа, и не у било каквима тварним срединама које не извиру из свештенога циља. Ни иконописање, ни ту употребљени материјали не могу да буду случајни у односу на култ, а још мање да самовољно могу бити замењивани другим начинима и другим материјалима. И једно и друго је у уметности уопште

суштински везано са уметничким замислом и уопште се никако не може сматрати условним и произвољним, нити да је упало у дело из чисто спољних околности без везе са његовом уметничком суштином. Утолико пре то треба мислити и говорити о овој уметности, која изражава духовну природу човечности, а у њој уопште не може да буде ничега случајног, субјективног, произвољно-каприциозног. Област ове уметности је затворена у себе неупоредиво више неголи било које друге, и ништа туђе, никакав „туђи огањ" не може да буде принесен на тај жртвеник. Тешко је и замислити, чак и у поретку формално-естетског истраживања, да би икона могла да буде насликана било чим, на било чему и на било који начин. Али још је већа немогућност својевољности када се има у виду духовна суштина икона. У самој изради иконописања, у његовој техници, у употребљеном материјалу, у иконописној фактури изражава се метафизика којом живи и постоји икона. Јер сам материјал, саме супстанце које се употребљавају у једном или другом роду или виду уметности, симболичне су, и свака има своју конкретно-метафизичку карактеристику кроз коју се она повезује са овим или оним духовним бићем. Али оставимо засад симболичку карактеристику, као такву, и посматрајмо питање у равни спољног најплићег опита, међутим са убеђењем да нема ничега спољнога што не би било манифестација унутарњега.

Дакле, у конзистенцији боје, у начину њенога наношења на одговарајуће површине, у механичком и физичком устројству самих површина, у хемијској и физичкој природи материје која веже боје, у саставу и конзистенцији њихових растварача, као и самих боја, у лаковима или другим учвршћивачима насликанога дела и осталим његовим „материјалним узроцима" већ се непосредно изражава и та метафизика, то дубинско поимање света које стреми да изрази у датом делу, као целини, творачка воља уметника. И мада би та воља у своме инстинктивном коришћењу тих управо „материјалних узрока" дејствовала подсвесно, као што је подсвестан и уметник у привлачењу ових или оних облика, то не само да не говори против метафизичности уметничког стваралаштва, него, напротив, побуђује да се види у њему нешто што је далеко од разумске самовоље, нешто што је некакав продужетак оне градилачке активности основних сила организма, од којих је уметнички изаткано и само тело. Тај избор материјала, тај „избор материјалних узрока" за иконопис одређује се не индивидуалном произвољношћу, чак не ни унутрашњим разумевањем и осећањем појединог уметника, него разумом историје, оним сабирајућим разумом народâ и временâ који одређује сав стил уметничких дела те епохе. Можда се може чак рећи да стил и та материјална страна уметности треба да буду представљени као два круга који се пресецају, и притом у извесноме смислу материјална страна уметничког дела више изражава поимање света [једне дате] епохе, неголи стил, као општи карактер овде омиљених облика.

Зар није сасвим јасно да су звуци инструменталне музике, чак и звуци оргуља, као такви, чак независно од композиције музичког дела, непреносиви у православно богослужење. То је нешто што је дато непосредно кроз укус, непосредно, мимо теоријских разматрања, да то не може да се повеже са целим богослужбеним стилом, нарушава заокружено јединство богослужења, чак ако се оно посматра једноставно као феномен уметности или синтеза разних уметности. Зар није одмах јасно да ти тонови као такви, који су, сувише далеки од јасности, од „разумности", од словесности, од умнога богослужења православне цркве, не могу да послуже као материја за њену звуковну уметност. Зар се непосредно не осећа звук оргуља као сувише сочан, сувише развучен, сувише туђ духовној прозрачности и кристалности, сувише везан са непросветљеном подосновом људске суштине, у њеном датом стању и њеној

натуралности да би био коришћен у православним храмовима? И уз то, овога часа ја уопште ништа не оцењујем, него само разматрам стилско јединство, а да ли се оно прима или одбацује, а оно се неизоставно мора у целини или прихватити или одбацити — није мој посао.

— Али ти говориш о звуку, а хтео си, и почео си да говориш о материји ликовних уметности. Наш разговор, као што се сећам, тицао се посебно иконописа.

— Савршено тачно; али о звуку ја нисам случајно проговорио. Дозволи ми да довршим, и ти ћеш одмах разумети зашто је тим скретањем моја мисао пошла на страну. Дакле, о оргуљама.

То је — музички инструмент, битно везан са историјском зоном која је израсла на ономе што називамо културом ренесансе. Они који говоре о [римо]католицизму, обично заборављају, да је сасвим различита ствар — Западна црква до ренесансе и [Западна црква] после ренесансе, да је у ренесанси Западна црква преболела тешку болест из које је изашла, много изгубивши, и, мада је стекла неки имунитет, али по цену изопачења самог устројства духовног живота, и још је велико питање како би се односили према после-ренесансном [римо]католицизму средњовековни носиоци [римо]католичке идеје. Тако, дакле, западноевропска култура је производ управо ренесансног [римо]католицизма, и она је себе изразила у области звука, преко оргуља; није случајно процват у прављењу оргуља пао другом половином XVII или првом половином XVIII века — време које највише изражава, највише раскрива унутарњу суштину ренесансне културе. Ја не желим овде да изведем аналогију, не, ја хоћу да откријем неупоредиво дубље заложену везу...

— Везу између звука оргуља и уљане боје?

— Погодио си. Сама згуснутост уљане боје има унутарњу сродност са уљано-густим звуком оргуља, а дебели потез кичицом... и сочност боја уљаног живописа [је нешто што има] унутарњу везу са сочношћу музике оргуља. И те боје и ти звуци — земаљски су, телесни су. А историјски пак гледано сликарство уљем развија се управо онда кад у музици расте искуство да се граде оргуље и да се користи њима. Ту несумњиво постоји некакво исходиште двају сродних материјалних мотива из једног метафизичког корена, и зато су они оба постали главни у изражавању једног и истог осећања света, мада у различитим областима културе.

— Међутим, ја ипак чиним нов покушај да усмерим разговор одређенијим правцем — [правцем] ликовних уметности. Ти као да си исказао мисао да има значаја цео материјал, укључујући ту и природу равни, уопште површине, на коју се набацује боја. Чини ми се да онда твоја теза постаје нејаснија. Изгледа да чим та раван иза сликâ више није видна, онда она и нема везе са духом уметности данога времена, па према томе може да буде више или мање произвољно замењена сваком другом равни, само да би боја на њој легла и да се касније не осипа и не отире. Према томе, њено значење је само техничко, а не и стилистичко.

— Не, то није баш тако... Никако није тако. Особина површине дубоко предодређује начин наношења боје и чак избор саме боје. Нећеш сваку боју ставити на било коју површину: уљаном нећеш сликати по хартији, акварелном — по металу, и тако даље. Али и више од тога. Карактер потеза кистом битно је одређен природом површине и у зависности од ње добија ову или ону фактуру. И обратно, кроз фактуру потеза кичицом; кроз устројство обојене површине избија напоље сама природа основе на којој је сликано то дело; и не избија на површину само то; она се ту испољава чак и у већем степену него што је то било могуће видети до наношења бојâ. Особине површине дремају док је она нага, а чим се на њу ставе боје оне се буде: тако одећа, покривајући, открива структуру тела и својим наборима чини видним такве не-

равнине површине тела које би остале непримећене при непосредном посматрању његове површине. Била тврда или мека, гипко-растегљива или млитава, глатка или неравна, са низом неравнина по једном или другом правилу, упијајући боју или не... и тако даље, и тако даље — све такве и сличне особине површине уметничке слике још уз то повећане, појачане, преносе се на фактуру уметничне слике и при томе стварају своје динамичке еквиваленте, то јест из скривене, пасивне неактивности прелазе у извор сила и провањују у средину која их окружује. Као што невидљиво поље силе магнета постаје видљиво уз помоћ железних опиљака, тако се структура, статика површине динамички пројављује кроз боју, нанесену на површину, и што је потпуније дело ликовне уметности, то је очигледнија та појава. Што је оштрији онај ум који се налази у прстима и у руци уметника, утолико боље тај ум без знања главе поима метафизичку суштину свих тих енергетских саодноса сликарске равни и тим је дубље прожет том суштином, уочавајући у њој, ако је материјал изабран правилно, у складу са задацима стила, своју сопствену духовну структуру, сопствени свој метафизички стил. Сав прожет природом слоја површине, ум руке осећа њу као фактуру свога потеза кистом. Тако ствар стоји при стилској **подударности** материјала и целе замисли уметника, а при њиховој неподударности, унутарње предодређеној природом материјала — онда и у процесу препознавања те површине разумом уметник се одбија од ње као неприкладне, туђе.

Метафизика ликовне равни...

— Извини, прекинућу те питањем. Значи, ти уочаваш у урамљеном платну ренесансне уметности нешто што одговара духу саме те уметности, Јер и платно се, познато је, распростире историјски заједно са музиком оргуља и уљаном бојом.

— А је ли могуће... нећу рећи: **мислити,** него јаче: [је ли могуће] осећати друкчије? Јер сâм карактер покрета којим се наноси боја, тај карактер много пута понављаних покрета везан је са унутарњим животом, и ако он не одговара унутарњем животу, него му противречи, онда он мора да буде измењен — [ако] не у појединог уметника, [онда свакако] у уметности народа, многих народа, историје. Је ли је могуће замислити да би десетинама и стотинама година, хиљаде и десетине хиљада уметника чинили покрете руком који својим ритмом не одговарају ритму њихове душе? Јасно је, **или** је површина за сликање способна да изведе из себе само ритмове одређеног типа, који изражавају њену динамику, и онда ће она победити уметника индивидуално или историјски, па он постаје не оно што јесте по својој духовној структури; **или,** обрнуто, уметник — такође или индивидуално или историјски — настоји на своме сопственом ритму, онда ће он бити принуђен да пронађе себи нову површину, с новим својствима, која својим ритмовима одговара његовим ритмовима. Уметник је или дужан да се потчини или да тражи себи у свету површину која му лежи; али није у његовој власти да измени метафизику постојеће површине за сликање.

Сада о платну. Затегнута и савитљива, затегнуто-савитљива, угибајућа површина затегнутога платна која не може да издржи људски додир, чини сликарску површину динамички равноправном са руком уметника. Он се с њом бори „као са својим братом" и она се свесно прихвата за феноменалност; а уз то преносива и покретна по жељи, и која нема независнога од самовоље уметника, осветљења и односа према окружујућој стварности. Непокретна, тврда, негипка површина зида или даске је превише строга, превише обавезујућа сувише онтологична за разум руке ренесансногa човека. Он жели да се осећа код куће међу земаљским, само земаљским појавама, без сметњи из другога света, и он жели да опипа прстима руке своју аутономност, своју сувереност, непомућивану било чиме што се не потчињава његовој вољи. А тврда површи-

на би стајала пред њим као опомена да постоје и други [неки] ослонци, а њих, међутим, он и жели да заборави. За натуралистичке слике, за сликање света ослобођенога од Бога и од Цркве који хоће сам себи да буде закон, за такав свет тражи се што је могуће више чулне сочности, што је могуће бучнијег сведочанства тих слика о самима себи, као о бићу чулном, и при томе тако, да би оне саме биле утврђене не на непокретном камену, него на нестабилној површини која, очигледно, изражава нестабилност свега земаљског. Уметник ренесансе и целе културе која из ње следи можда, и не мисли [о овоме што је] речено овде. И сигурно не мисли; али његови прсти и његова рука — умом колективним, умом саме културе — много чак мисле о **условности** свега постојећег, о **неопходности** да се каже да је онтолошка умност у распореду свих ствари замењена у идеологији те епохе феноменолошком њиховом чулношћу, и о томе да човеку, који себе самога сазнаје неонтолошким, условним феноменом, природно припада [право] да распоређује, да даје законе у овом свету метафизичких привида.

Перспектива је неопходна манифестација таквог самосазнања; није место да се о њој говори. А карактеристично за тај поглед на свет сједињавање чулне силовитости са онтолошком крхкошћу бића испољава се у стремљењу уметности према **сочној нестабилности.** А технично предосећање тога стремљења били су уљана боја и затегнуто платно.[...]

— Дакле, у чему је унутарња веза иконописа, [гледано] са стране техничке, са његовим духовним задацима?

— Да, кратко говорећи, иконопис је метафизика бића — не апстрактна метафизика, него конкретна. Док је уљано сликарство најбоље прилагођно да предаје чулну датост света, а гравира — његову мисаону схему, иконопис постоји као очигледно јављање метафизичке суштине насликаног у њему. Ако су сликарски и гравирни методи настали за одговарајуће потребе културе и представљају угрушке одговарајућих истраживања која су се образовала из духа културе свога времена, нешто друго су методи иконописне технике: они су одређени потребом да изразе конкретну метафизичност света. У иконопису нема ничега случајног, не само емпиријски случајног, него ни случајног метафизични, ако такав израз, по суштини потпуно правилан и неопходан, не пара слух.

Значи, греховност и труленжност света не треба сматрати као нешто емпиријски случајно, јер оне увек кваре свет. Али метафизички, то јест у односу на духовну суштину богосазданога света, греховност и труленжност нису неминовне, могло је да их не буде, а у њима се не сазнаје суштина света, него само његово садање стање. Иконопис нема за дужност да слика ово стање које баца сенку на истинску природу ствари: његов предмет је сама природа, богосаздани свет у својој исконској лепоти. Оно што је изображено на икони, ове, у свим појединостима, није случајно, и јесте слика или одраз — ектипос, εκτυπος — света првосазданог, горњих, наднебесних суштина.

— Но, ако је та мисао у основи и прихватљива, зар је не треба ограничити, рекавши: „у главном", „у битном" или тако даље. Јер и за Платона се појавило питање, постоји ли „идеја длаке", уопште идеја [нечега] ништавног и малог. И ако икона нуди сазерцавање идеје, зар не следи да то треба појмити у односу на општи смисао иконе, док анатомске, архитектонске, животне, пејзажне и друге подробности треба оцењивати као спољна — у односу на идеју — сликарска средства? На пример, зар и одежда на икони има у себи нешто метафизичко, а не слика ли се она [само] ради пристојности и лепоте, пошто даје простор за многобројне и силне бојене мрље? По моме [схватању] у икони постоји силан декоративни моменат, и неке појединости на иконама не само да немају метафизичко, него немају ни натуралистично значење: ореол раздјелка, то јест златни потези на одеждама, углавном, Спаситеље-

вим. Зар и то злато по твоме [схватању] има неког смисла у насликаноме? Мени се чини то се једноставно признавало — а то и јесте — лепо, и црква украшена таквим иконама, весели поглед, особито при [упаљеним] кандилима у боји и многим свећама.

— По Лајбницу, ти си у праву у својим тврдњама, али ниси у праву у порицању. Али сад нећемо да говоримо о правилности — [него] о супротноме. И ево, одмах, опште питање о смислу. Уверен сам да у основи ти мислиш о метафизици тако конкретно, као и ја, и у идејама видиш те исте очигледно сазерцаване облике ствари, [те исте] живе појаве духовнога света, као и ми сви; али ја се бојим, кад је реч о примени тих мисли у одређеним појединачним случајевима, тебе захвата некаква малодушност, и ти остајеш са подигнутом ногом у ваздуху, и не решавајући се да довршиш започети, чак учињени корак, али и не сматрајући за правилно да се вратиш назад, према апстрактној метафизици и према идеји као смислу неспособном да буде очигледан. Међутим, ту не треба тражити никаквих прелазних праваца у поимању, а не може их ни бити.

Живи организам је целовит, и у њему не може да буде ничега што није организовано силама живота; и ако би било макар нешто неживо, онда би се разрушила и сва целовитост организма. Он постоји само као сила живота која себе очигледно раскрива или као идеја која образује форму; или га уопште нема, и сама реч „организам" мора да буде избачена из речника. Исто тако и организам уметничког дела: ако би било у њему нешто случајно, оно би сведочило да се дело није оваплотило у свим својим деловима, није се испилило из љуске и местимично је покривено груменима мртве земље. Јављена, конкретно, метафизичка суштина мора сва да буде јављена очигледно, и њено јављање (а икона се претпоставља да буде управо то) у свим својим подробностима, будући једном целином, мора да буде очигледно: ако би било шта у икони требало да се схвата само са стране апстрактног смисла, или ако би било само спољна подробност натуралистичког или декоративног карактера, то би онда разорило појаву као целину, и икона уопште не би била икона.

Поводом тога пада ми на памет размишљање једнога богослова о васкрсењу тела, у коме се чини покушај да се разграниче органи — [они који су] потребни у будућем веку и [они који су] непотребни, при чему ће васкрснути само први, а други као неће васкрснути, посебно неће васкрснути органи за варење хране. Али таквим тврђењима уништава се живот, унутарње-везано јединство тела. Чак и споља гледано, ако већ савесно говоримо о васкрсењу тела, на што би оно личило ако му се одузме све „непотребно", и неће ли се доћи на то да се замишља васкрсло тело као мехур напуњен етром, шта друго? Ако ли мислимо о телу натуралистички, онда оно ни најмање и ничим не може да представља метафизичку структуру духовнога организма, и стога је оно у будућем веку потпуно — у целини и у деловима — непотребно; сви органи тада заслужују да буду одсечени и у својству „тела и крви" неће наследити Царство Божје. Напротив, ако се тело схвата символички, онда све оно, у свим својим појединостима, очигледно показује духовну идеју човекове личности, и зато ће сви органи, тајанствено се преобразивши, васкрснути као сведоци духа, јер сваки је од њих, неопходан у целоме саставу организма, неспособан да живи и дела без других и сам, са своје стране, свима другима неопходан, у поретку духовнога смисла, служи јављању идеје, и без њега јављање идеје трпи штету. Икона је слика будућега века; она (на који начин — у то нећемо улазити) дозвољава да прескочимо време и да видимо, макар и трепереће, слике будућег века, „као кроз огледало у загонетки". Те слике су сасвим конкретне, и говорити о случајности неких њихових делова — значи потпуно не знати природу символичнога. Јер ако већ

признамо случајном једну или другу **врсту** подробности, онда то не можемо избећи ни у случају са подробностима других врста, слично ономе у горе наведеном размишљању о васкрснутим телима.

— Али зар ни на једној икони, у самој ствари, никад не бива ничег случајног?

— Ја то нисам говорио. Напротив, врло често и много ту чега бива случајно. Али то случајно може да буде, и чак претежно бива, не [нешто] другостепено и неважно — „длака" по Платону, као што ти волиш да кажеш (дорећи ћемо до краја), него баш нешто првостепено и важно, на пример, не само одежда него баш лице, и чак очи. Међутим, случајна икона се јавља само случајно, историјски случајно, по невештини, по незнању или самовољи иконописца који се дрзнуо да одступи од предања иконописног и који је, према томе, у духовну симболику унео „мудровање тела". Оно што је случајно у икони, није случајност иконе, него — њеног сликара и њеног умножавања. И, разумљива ствар, што је неки део сликања иконе одговорнији и захтева више надахнутости, утолико има више да се увуку у икону изопачења — неке случајне линије и метафизички неоправдане наслаге боја које су у односу на духовну суштину иконâ оно што и капљице муља на прозорском стаклу од кочија које су прошле, то јест, просто ометају да се види на даљину и не дозвољавају светлости да уђе у собу. Ма колико да су забавна за око таква изопачења на икони, она су само блатне мрље на њој; али може их се нагомилати, најзад, толико да духовна суштина иконе постане невидљива, међутим, отуда не следи да би та или друга **врста** подробности, — не по своме извођењу — „по писму", него сама по себи, као таква, као недоступна, — била нешто случајно, и да не изражава ништа духовно.

— А одежда?

— Одежда? Само је Розанов негде тврдио као да ће у будућем веку сви бити наги, и да би учинио гест непријатељства против Цркве и саме идеје васкрсења, неочекивано устаје у одбрану стидљивости, у име које онда пориче догмат васкрсења. Но, као што ти је познато, Црква учи баш обрнуто, и апостол Павле управо изражава **бојазан,** да не би неки од нас, чија дела изгоре у очишћујућем огњу, испали наги (I **Кор** 3, 13). Ако Розанов има основа да мисли да је његова лична одежда тако лако спаљива, онда је његова ствар како да стекне нешто солидније, [ватростално], а не да се узбуђује без разлога око измишљене „свеопште обнажености". Међутим, на иконама се представљају они чија дела очигледно пролазе неповредива кроз огањ искушења, јер су бења и лепша — пошто су с њих спали и последњи трагови земаљских случајности. То су свеци — и они сигурно неће бити наги. Изражавајући се донекле кићењасто, али најтачније, њихову је одежду могуће назвати тканином из њихових подвига; то није метафора, него израз оне мисли да су духозним подвигом свеци развили у својим телима нова ткива светлосних органа, као област духовне енергије, најближе телу, и у очигледном схватању то проширење тела се симболизује оделом. „Тело и крв неће наследити Царство Божје", а одежда ће да га наследи. Одежда је — део тела. У обичном животу то је — спољно продужење тела, аналогно длакавом покривачу животиња и птичјој пернатости; она је приложена уз тело полумеханички; ја кажем „полу" зато што је између одела и тела однос тешњи неголи само додиривање: прожето тањим слојевима телесне организације, одело делимично ураста у организам. А у портетну видљиво-уметничком одежда је **појава** тела, и својим линијама и површинама, она казује склоп тела. Према томе, јасно је: чим је телу призната способност да портретно пројави метафизику људскога бића, онда је ту способност немогуће порећи оделу које, као мегафон пројављује и појачава речи сведочења које тело произноси о својој идеји. Обнажена фигура није само непристојна и нелепа, него би била и метафизички

мање разумљива, у њој би било теже сагледати суштину просветљене човечности. Али, понављам, ово не говорим због предубеђења моралног, животног или било [још] каквога другог, него због саме суштине уметничког дела, то јест због видљиво-уметничке символичности иконе. И зато, на одежди се у највећој мери одражава духовни стил времена. Узми, на пример, наборе.

Историја руског иконописа са запањујућом законитошћу показује сву доследност духовног стања црквеног друштва променом облика набора на одеждама, и довољно је погледати наборе на иконама да би одредили датум иконе и појмили дух времена који се на њој одразио. Архаични набори XIII—XIV века својим натуралистичко-символичним карактером указују на моћну онтологију, али која још није свесна, која је још сливена са чулним: они су праволинијски, али меки, још су материјални, густи и ситни — сведочанство су о силним духовним преживљавањима још несабраним уједно, али силом својом, чак сваки појединачно, пробијајући се кроз густину чулнога. У XV веку и до половине XVI набори постају дужи, шири, губе своју материјалну мекоту. Из почетка, у првој половини XV века то су — праве линије, не много дуге, које се састављају под угловима. Карактер је њихов минерални, налик на ребра и на фасете кристализоване масе, али се потом та храпавост, кристална тврдоћа, преображава у гипкост биљних стабала и влакана. То су, крајем XV века — већ дуге ретке линије, готово праве, али не сасвим, слично лако збијеној на крају угиба правој, услед чега сва одежда показује некакву гипкост духовне енергије, пунину развијених и срећених сила. Јасно је како од XIV века до XVI тече процес духовног самосазнања и самоосвешћења Русије, организација целога живота по духу, државотворни подвиг младога народа, уопштавање духовних опита у целовито поимање живота. А даље набори добијају карактер нарочите правине, нарочите стилизације, постају мисаоно-апстрактни, уз тежњу која се пробија према натурализму. Кад нам ништа не би било познато из историје мутнога времена, на основу самога иконописа, и чак самих набора, могуће би било увидети настали духовни заокрет средњовековне Русије према ренесансноме царству московском: у иконопису друге половине XVI века већ лебди мутно време као духовна болест руског друштва. Али оздрављење у XVII веку је било само рестаурација, на руском: оправка, и нов живот је руски народ почео од барока.

Наравно, сасвим је природно мислити о наборима као веома важним за духовни смисао иконе. Но ипак остаје необјашњив реалистички низ иконописних начина. Набори својим карактером, ма какав био, могу да изражавају нешто духовно, кад већ набори постоје. Али златне разделке, на пример, златан потез или уске златне траке по одежди, ништа не значе; тешко их је иначе појмити сем као једноставни украс који ништа не изражава, а можда само субјективну прилежност иконописца.

Напротив, асистка о којој ти говориш, то јест златна опна налепљена особитом израдом у више потеза, а некад уских трака, јесте управо један од најубедљивијих доказа конкретно-метафизичког значења иконописа. Ето то објашњава зашто се њен карактер, једноличан на први поглед, суштински, мада и у финоме ткању, готово хистолошки мења из стила у стил: та најфинија златна мрежа особито изражајно завршава онтолошку складност иконе.

— Али зашто у сликању злато ничему не одговара, осим можда самоме злату у виду златних украса? Зар није очигледно да је оно по природи свога блеска несаизмериво, неускладиво и неспојиво са бојама? Није се без разлога готово цело сликарство одрекло употребе злата, чак и у виду златне боје у праху, неупоредиво мање туђе другим бојама. Погледај, и златне, уопште металне ствари, не сликају златном бојом, а у оним ретким случајевима кад их премажу златом, то

бива одвратно, и златна боја лежи на слици као случајно залепљени комадић позлаћене површине, тако да зажелимо да га збришемо са слике.

— Све је то савршено тако. Но твојим наводима само се разјашњава али се не одбацује тај неопходан начин у изради иконописнога предања — златне и других (али само иконопионих, баш иконописних, а не уопште сликарских) случајева коришћења златом. Уосталом, кад сам ја признао твоје доводе, требало је да унесем малу поправку на све што је раније речено: осим злата, у иконопису се употребљавало, истина, искључиво ретко — у раздјелкама и у неким другим случајевима — такође и сребро. Али гле, сребро није прихваћено. Од тога факта треба да почне историја иконописне технике. Примети, сребро се уводило у икону упркос иконописном предању; достојно је пажње да [веома] лепа датирана икона, несумњиво придворнога порекла, уводи напоредо са златом и сребро, али она даје утисак разметања у раскоши, тим што је сребрна раздјелка насликана на велу Богомајке, где се по канону не ставља асистка, и поред символичнога значења последње. Ту је немогуће не видети прекомерну ревност или наручиоца или извршиоца у изради иконе дароване, највероватније за свадбу. Иконописна упутства и предлошци у сваком случају не предвиђају, чак ни у виду изузетка, сребро на икони, док се злато у икони, тако рећи канонској, јавља обавезно. Међутим, баш сребро (а не злато, као што си правилно приметио) већ није тако несаизмериво и неспојиво са бојама, чак има некакву сродност са голубије сивом и донекле са белом бојом.

Сад још [нешто]: у иконопису из епохе процвата, у иконопису савршеном, злато се дозвољава само у листићима, то јест оно које има пунину металног блеска и сасвим одудара од боје; али по мери продирања у иконопис натуралистичке стихије, стихије овога света, злато у листићима се замењује приправљеним, то јест самлевеним у најситнији прах, и стога загаситим, мање туђим од боје.

И још [нешто]: ти кажеш да се уопште златне и металне ствари не сликају у сликарству златом. А зар је теби познат у иконопису, ма и један случај сликања злата златом, или уопште метала — металом? Изгледало би, ако је злато уопште дозвољено, зашто га онда не употребити и за „шире мазање", то јест за покривање неке површине, за сликање предмета који у природи поседују блесак метала, а опет ради смекшавања тона употребити злато самлевено?

— Овим ти само потврђујеш моју мисао; значи, метал се не употребљава тамо где би он могао било шта да изображава, и не употребљава се на тај начин, то јест у таквом виду, како би му се олакшало сливање са бојама. Значи, у ствари, злато на икони ништа не изображава, а иконописац као да се стара да задржи недовољно суптилног посматрача иконе од обратног утиска и од супротне мисли. Излази, да иконописац, или, тачније, сâмо иконописно предање крупним словима пише на свакој икони моју полазну тврдњу: „Посматрач нека не истражује оно што је насликано златом; злато је беспредметно."

— Готово [да] је тако: али израз „готово" у таквим питањима је исто што и „сасвим није тако." Задатак је иконописања да задржи злато у прописаном растојању од боја и наглашавањем у пуној мери његовога металног блеска да заоштри неупоредивост између злата и боје до коначне очигледности. Успела икона то постиже: у њеноме злату нема ни трага од мутљага, материјалности, блатности. То злато је чиста, беспримесна светлост, и њу нећеш никако поставити у ред бојâ које се примају као одсјај светлости: боје и злато се гледањем разврставају у различите сфере битија.

Злато нема боје, иако има тон. Оно је апстрактно, оно је у неком смислу аналогно гравирном потезу, али је поларизацијом повезано с њим. Бела црта у гравири је управо бела, она није апстрак-

тна и уклапа се у ред других боја; зато је у њој немогуће видети позитив који заиста одговара апстрактном негативу — црном потезу. Позитив последњега је златна асистка — чиста светлост, насупрот једноставном одсуству светлости у мрежи гравирних потеза. И једно и друго је апстрактно, то јест нечулно, потпуно очишћено од психологизма и, према томе, односи се на сферу разума. Али упркос дубоке сличности између две мреже потеза — црно-гравирне и златно-иконске, — њих дели онај понор који лежи између „да" и „не": златни потез је присуство реалности, а гравирни — њено одсуство.

Међутим, какву то реалност (не самосталну, него ликовну реалност), може да има асистка, ако злато (а ти то признајеш) ни са чим не иде?

— Али ја уопште нисам говорио као да злато ни са чим не иде. Јер била је реч, као што се сећаш, о несаизмеривости злата и боја; према томе, област онога што не одговара злату управо се ограничава оним што одговара боји. А оно што не одговара боји, треба, очигледно, да тражи у себи неко друго средство ликовне изражајности, али не боју. Ако је поимање света натуралистично и сав садржај опита мисли се као истородан, наиме, чулан, онда се раздвајање сликарских средстава изражајности осуђује и одбацује као вапијућа неистина: ако је свет само овај свет видљиви, онда и сликарска средства којима се описује такав свет треба да буду њему одговарајућа, то јест чулна. Такво је западно сликарство које суштински искључује из себе, из свога опита, све натчулно и зато не само да искључује злато као средство сликања, него се и грози од њега зато што злато разара јединство духовнога стила западне слике. А кад се злато ипак употребљава онда се то ради грубо-материјално као имитација метала у природи, но тада то личи на лепљење новинских исечака, фотографских сличица или на прикачивање кутија сардине на сликарска дела левих токова недавне прошлости. У таквим случајевима злато се не може сматрати за сликарско средство [изражавања], него се јавља у саставу слике само као ствар у њеној натуралности.

— Према томе, ти сматраш да злато асистке, слично гравирном потезу, има задатак да реконструише оно што је насликано независно од његове очигледне датости, хоће да даде облик бића насликане стварности?

— Ми не патимо од протестантско-кантовске гордости која не жели чак ни од Бога да прими сву сочност и живот света, само зато што је он дат, дарован нама, створен за нас, а не од нас. И зашто бисмо ми рационално поново склапали овај свет са оне његове стране (чак кад би то било и могуће) коју по благодати Божјој [можемо да] сазерцавамо нашим телесним органима, то јест опажамо је свом пуноћом свога бића? У том смислу ми не поричемо истину боја, [римо]католичку истину живих боја, мада се у [православној] трезвеноумности и саме боје одухотворавају, постају прозрачније, чистије, прожимају се светлошћу и, остављајући земљаност, приближавају се драгим наменовима, тим груменовима планетне светлости.

Али постоји не само свет видљиви, макар и за продуховљени начин гледања, него и свет невидљиви — божанствена доброта као растопљени метал који струји у обоженој реалности. Тај свет је чулности недоступан, он се постиже умом, наравно, употребљавајући ову последњу реч у њеном древном и црквеном значењу. У том смислу би било могуће говорити о конструкцији или реконструкцији умне реалности. Али постоји најдубља супротност између ове [православне, црквене] реконструкције и оне [са стране] протестантизма. На икони, као уопште у црквеној култури, конструише се оно што није дато чулноме опиту и што, према томе, макар као схему, треба да сами јасно себи представимо, док протестантска култура, остављајући невидљиви свет чак неспоменут, обраћа у схему оно што

је дато човеку у непосредноме опиту; ми по неопходности стално допуњавамо наше знање о видљивом свету, делимично придодајемо и знање о свету невидљивом, док се у протестантској култури човек напреже да изведе из **самога себе** оно што се и без тога већ налази пред њим. И при томе ова наша црквена конструкција не остварује се без духовне реалности — у тој конструкцији се разлива сама светлост, то јест сама духовна реалност у [својој нествореној] природи. Злато, метал, сунце зато и немају боју јер су готово истоветни са сунчевом светлошћу. Ето зашто садржи дубоку истину упутство В. И. Васњецова, које сам не једном слушао, да је небо немогуће наслинати ниједном бојом, него само златом. Што се више загледаш у небо, особито у правцу сунца, утолико нам постаје јасније да није плаветнило најкарактеристичнији његов знак, него светлоносност, напојеност простора светлошћу и да се та светлећа дубина може пренети само златом; а боја се показује као прљава, вулгарна, непрозирна. Дакле, из најчистије светлости конструише иконописац, али конструише не било шта него само невидљиво, умнопостижно, што присуствује у области нашег опита, али не чулно, и зато на слици то треба да буде суштински различито од сликања чулних [предмета]. И слично овоме ради се и у другим огранцима црквене културе особито у погледу на свет, где се догмат, као златна формула света невидљивог, сједињује, али се не стапа, са шареним формулама видљивога света које припадају науци и философији. Напротив, како протестантска мисао, тако и протестантска графика, хоће да исконструишу свет не из светлости истинске реалности, него из одсуства реалности, и таме, из ничега (довољно је сетити се когенијанства).

— Према томе, ти сматраш да се раздјелком, златним потезима асистке, даје на слици метафизика завршености. Онтолошка израда одежде, ако су златом завршене одежде, књиге, седишта, подножја и тако даље, било шта? Ја те схватам тако, да у линијама златне раздјелке ти назиреш невидиве исконске силе, које некако можемо сазнати и које даље израстају у чулну слику, које својим узајамним дејством образују онтолошки костур ствари. Стварно, овде би се могло говорити о златној раздјелки као о линијама силе магнетског поља, које формира ствар. Тако би ово могле бити умопостижне, али чулно недоступне погледу линије притисака и затезања; нарочито на одеждама линије раздјелке могу да означавају систем потенцијалних набора, то јест линија по којима би се почела слагати тканина одежда, ако би уопште било места обликовању набора.

— Линије силе су [магнетско] поље силе — то је речено прецизно и у извесном смислу правилно. У самој ствари, ако би уметнику било потребно да наслика магнет и ако би се он задовољио цртањем видљивога (наравно, ја сад не говорим о видљивом и невидљивом у вишем догматском смислу, него приземно и грубо), онда не би био наслинан магнет него комад челика; а оно што је најбитније у магнету, поље силе — остало би, као невидљиво, ненасликано и чак непоказано, мада је оно у нашој представи о магнету, несумњиво, присутно. Осим тога, говорећи о магнету, ми, наравно, подразумевамо енергетско поље, при чему се замишља и слика комад челика, а не обрнуто — (не замишљамо) парче челика и на другом месту силе, везане с њим. Али, с друге стране, ако би уметник нацртао, користећи се, на пример, чак уџбеником физике, и енергетско поље, као неку ствар, видно истоветну са самим магнетом — са челиком, то, смешавши на слици ствар и силу, видљиво и невидљиво, он би, најпре, рекао неистину о ствари, а друго, одузео би сили својствену јој природу — способност да дејствује, и невидљивост: тако би се на слици појавиле две ствари, а нигде магнета. Јасна је ствар, при сликању магнета треба да буду назначени и поље и челик, али тако што би обележавања једног и другог била међусобно несаизмерива и што би се онда

очигледно односила на различите планове. При томе челик треба да се назначи **бојом,** а енергетско поље — **апстрактно,** тако да се не тражи по суштини немогуће образложење, зашто је енергетско поље представљено баш том бојом, а не неком другом. Не упуштам се у то да дајем савет уметнику како да он изведе то несливено сједињење двају различитих планова, али могу да тврдим да је ликовна уметност у стању да то изведе.

А најузвишеније сликање тог несливеног сједињења јесте сликање невидљиве стране видљивога, невидљиве — у највишем и последњем смислу речи — као божанствене енергије која прожима све што је ону видљиво. Оно што је најневидљивије, та енергија, управо и јесте најјача сила, — или другим речима — најактивније поље силе. Али колико бескрајно превазилази ову невидљивост магнетне силе невидљивост силе Божје, то јест колико је онтолошки неупоредиво превасходнија ова последња од оне прве, утолико више она превазилази и све земаљске силе својим динамизмом. У смислу приближне истине могуће је рећи: облик видљивога се образује тим невидљивим линијама и путевима божанствене светлости.

— Али мени се чини, ти си хтео да говориш о моме „није тако", а ти говориш о „тако је."

— Не сасвим, зато што си ти имао у виду директно поље силе, готово натуралистички, скоро физички, док се ја користим силама које образују форму, мада оне и врло дубоко леже у природи повезане реалности, него ја говорим о божанским силама...

— Али зар није свака сила божанска, као она коју је Бог поставио?

— Свака је у некаквом смислу; али [ипак] у неком [смислу] ми разликујемо и искључиво божанске силе, непосредно Божје. Уосталом, овде не иде да расуђујемо о суштинском разликовању, пошто сама поставка питања о култу претпоставља то разликовање и без таквог разликовања не може да се постави са̂мо питање. Слично томе, као што постоји откривење природе или откривење Бога у самој природи, а постоји и откривење Божје у непосреднијем смислу, тако и сила Божја, мада је свака сила — од Бога, ипак може да буде Божја у **особитом** значењу. Ја сам и хтео да те оповргнем и да ти кажем да раздјелка златом на иконама не изражава метафизичку структуру у природном покрету, мада је и њу Бог створио, него се односи на директан спој са Божјом силом са реалношћу, ни метафизичком, чак ни свештенометафизичком, него са оном која се односи на директно јављање Божје благодати.

Ако превидимо ретка одступања од црквеног предања, случајна и произвољна, [онда] видимо да се асистка стављала углавном на одежду **Спаситеља,** детета или одраслог, затим на слику **Јеванђеља,** како у рукама Спаситеља, тако и светих, на **престолу** Спаситеља, на **седиштима** анђела, у сликању Свете Тројице, на **подножјима** Спаситеља и анђела, кад се у њиховим лицима изображава Света Тројица, и с времена на време још понегде у древним иконама, оним духовно најосмисленијим, и још понегде, на пример, на престолу храма. У сваком случају, јасно је да се злато односи на духовно злато — на наднебеску [нестворену] Божју светлост.

На позним иконама злато, али већ млевено и [које има] карактер боје, пушта се у празна места у хаљинама светих и другим стварима; али и ту оно означава одблесак небеске доброте, мада и догматски и по иконописном предању сумњиво је преносити златни признак Бога, макар и ублажено, на свеце. Дакле, асистка, та најодређенија примена злата, није израз општих сила онтологије, него **божанских** сила — натчулнога облика који прожима видљиво. Бронат, по своме духовном значењу, особито стари бронат, проткан расутим златним нитима јесте материјална слика тога прожимања божанском светлошћу очишћенога тела света...

— Међутим, својим питањима ја сам одвео наш разговор на странпутицу и зато, као виновник неке збрке, узимам на себе непријатну обавезу да упозоравам на ред. Ово што је сад било речено, односи се на један од детаља иконописне технике, а циљ наш је био да се општи развој иконописања појми као израз црквене културе. После разјашњења о [римо]католичком сликарству и протестантској гравири, сад би било природно пронаћи неки духовни склад и [наше православне] иконописне технике, пошто је она некако везана са црквеном културом; али било би убедљивије докучити ту везу на самом процесу сликања иконе. Сматраш ли ти то могућим?

— Разуме се. А као доказ неслучајности иконописних метода, дозволи да напоменем да се с њима ми сретамо у току целе црквене историје, и [да је] црквена уметност вечно чувала предање иконописне технике која потиче из најдубљих древности. У тим сликарским методама ја, јасно видим основе општечовечанске метафизике и општечовечанске гносеологије, природни начин да се види и појми свет, насупрот вештачком западном [начину], који се изразио у методама западне уметности. Ево, чуј сведочанства IV—V века која јасно показују истоветност [сликарских] метода, тадашњих и познијих, традиционалног иконописа. Размишљајући о праобразноме значењу преласка Јевреја преко Црвеног мора, светитељ Јован Златоусти долази на мисао да упореди појмове слике (τυπος) и истине (αληθεια) то јест одразе реалности и саму реалност. „А како кажеш, да је то (то јест прелазак кроз Црвено море) могло да буде праобраз садашњега [крштења]. Кад сазнаш шта је слика а шта је истина, онда ћу ти ја дати објашњење за то."

А шта је то сенка а шта истина? Скренућемо разговор на слике које сликају живописци (приметићемо да су се добри иконописци називали и у нас и у Грчкој живописцима, зографима, или изографима). Често си видео како је на слици цара, на позадини премазаној тамном бојом (Κυανω) — у ствари тамносивом, бојом ноћнога неба, сликар вуче беле линије и представља цара и царски престо, и коње, и оне који му предстоје, и копљоносце и непријатеље свезане и оборене. Али гледајући заједно те контуре, ти и нећеш сазнати све, и нећеш схватити све; али што се цртају човек и коњ, није јасно...

— Да, стварно, то је опис речима иконописних метода XV и потоњих векова. Али где се ту види у тим методима особеност црквеног осећања света?

— Пре свега, у избору сликарске површине: црквеној онтологији не одговара дрхтава површина платна која изједначује при процесу иконописања икону са попустљивим појавама условне стварности; још мање јој одговара ефемернија хартија која даје гравири, као да се шегачи, изглед највеће чврстоће. У сликарству се сликарска површина своди до условног, у гравири разум и рука претендују на узношење у област безусловног. Црквена уметност тражи себи површину максимално постојану, али не само „на око", него у самој ствари јаку и непокретну. А слика треба да садржи моменат једнаке снаге са том површином, према томе, да може да припада непосредно црквеном сазнању, а не посебним лицима, а да такође садржи и моменат текуће индивидуално-стваралачке женствене пријемчивости.

— Колико ја разумем, ти уочаваш у западној уметности расцеп иконописа, при чему су се неке стране иконописа једнострано оствариле у [римо]католичком сликарству, а друге — у протестантској гравири. Што се тиче подлоге за сликање, иконопис има, као што се види, у ствари претензије гравире: у односу на површину иконопис јесте, ти кажеш, оно за што се гравира жели да издаје, чак и јесте у превасходном степену. Али таква површина, тврда и непокретна — то је **зид**, камени зид — симбол онтолошке стабилности. У том смислу само би зидопис [зидно сликарство] заиста одговарао на захтев који си поставио, али

се икона ретко, скоро никада не слика на зиду...

— Него на чему?

— Јасно, на дасци.

— Не, зато што је прва брига иконописца да преобрати даску у зид. Сети се: први низ предрадњи [потребних] за сликање иконе, такозвана **припрема даске** у својој свеукупности води **грундирању.** Сама даска, пажљиво изабрана, добро просушена и која има с предње стране удубљење — **ковчежић** — окружено рамом — **пољима**, утврђује се са обратне стране од могућег искривљења попречним **заглавцима** [пречкама]. Грундирају је гипсом кроз седам узастопних обрада овако: Најпре се **изгребе** коцкасто њена површина лица, нечим оштрим — шилом или ексером, затим се намаже добро скуваним житким лепком, затим, кад се то просуши навуче се **превлака**, то јест лагано платно или мрежаста ретка кудељна тканина, због чега се даска и премазује лепком, још гушћим, а превлаке, добро углачане, поново се прекривају лепилом. После [једнога] дана и ноћи даска се маже гипсом, на њу се наноси белило — добро размешана течност од лепка и креде. Кад се осуши, онда се даска у току од три-четири дана грундира, при чему се грунтовна левкасом уради шест-седам пута; левкас се прави од гипса коме се дода 2/5 вреле воде, мало олифе, то јест куваног уља и креде; левкас се наноси на даску **гремитком,** то јест широком лопатицом, и после сваког премазивања даску треба добро просушити. Даље долази глачање левкасом премазане површине, то јест брушење мокрим плавцем у неколико начина између којих левкас треба да буде просушиван и најзад **суво глачање суви**м комадом плавца и завршно припремање површине хвоштом или у садашње време ситним крзном или стакленим папиром. Тек сад је сликарска површина иконе готова. Јасна ствар, ово је сада као зид, тачније — као зидна ниша, и само на иконској дасци згуснуто су сабрана сва својства зида: та површина по својој белини, финоћи структуре, хомогености и другоме, представља есенцију зида и зато она прима на себе најсавршенију врсту живописа, која се сматра за најплеменитију — зидопис. Иконопис је историјски поникао из технике зидописа, а у суштини, иконопис је сам живот зидног сликарства, само ослобођен од споне зависности зидописа, од случајних архитектонских и других ограничења.

— У том случају обичан начин сл̏ка̄ра̑ на зиду је да набаца скицу на зидну површину **шиљком,** да је нацрта гребањем, а ти си мислио да то протумачиш као гравирни моменат црквене уметности. Наравно, то изгребавање контура у зидопису јесте [у ствари] гравира, али шта њој одговара у метафизички згуснутоме зидопису?

— Да, иконопис почиње управо **таквом гравиром:** најпре иконописац црта **угљем или оловком** предложак слике, то јест копира црквенопредане контуре а затим нацртано **графише графијом,** то јест гравира се иглом, стављеном на крај малога штапића; и сама реч γρνφω значи „режем", „гребем", „гравирам"; а γραφη — игла за гравирање. Та графија је инструмент древни, врло древни, који се губи у вековима, вероватно у овоме или другом облику она је најраније оруђе линовне уметности. А тако набачен цртеж сматра се међу иконописцима за најодговорнији део посла, особито у односу на наборе: јер набацити скицу, то значи предати мноштву оних који се моле сведочанство Цркве о другом свету, па и најмања измена не само линија, него нечег још тачнијег — њиховог карактера, придало би тој апстрактној схеми други стил, другу духовну структуру. Онај који прави скицу, осећа се одговорним за целину иконописног предања, то јест за истинитост онтолошког сведочанства и при том у његовој најопштијој формули. Цртеж је скициран, али то је још чиста апстрактност, готово чак невидљива, а производ опипљивог поретка. У даљем, та схема треба да добије очигледност — да постане видљива, и скицирана даска дос-

пева из руке „набацивача" цртежа у руке различитих мајстора...

— Очигледно стога „различитих" — због занатлијскога извођења, због ланчане масовне производње. Ако је и тако, ипак та различитост изводитеља не нарушава суштину иконе као уметничког дела.

— Ти додирујеш врло битна питања, и треба рећи да је делу сведочења потребна и уметност, напоредо са многим којечим другим. Тако, дакле то што си ти са омаловажавањем назвао масовном производњом, такође се односи на суштину иконе, јер то сведочење треба да продре у сваку кућу, у сваку породицу, да постане конкретно народно, да говори о Царству небеском у самом густишу свакодневног живота. Техници иконописања суштински припада и могућност брзине у раду, док су иконе, претерано фине израде, на пример, оне строгановске, карактеристичне за век који је обратио светиње у предмет раскоши, разметања и колекционарства.

Сад, даље, о специјализацији мајстора у иконописању. И то се не одређује само спољним узроцима; икона, чак првообразна [изворна] никада није схватана као производ појединачног стваралаштва, она суштински припада саборном делу Цркве, и чак ако би због једних или других разлога икону од почетка до краја насликао један исти мајстор, ипак би се идеална сарадња других мајстора подразумевала у њеном извођењу. Сликар бива некад принуђен да другима препусти део свога посла, али подразумева се да он слика све сам; а иконописац, обрнуто, некад је принуђен да ради све сам, али се саборност у раду непрестано подразумева. Одсуство сарадника се тражи ради јединства индивидуалног манира; а у икони — главна је ствар у незамућености саборно предате истине; и ако субјективне интерпретације које се прокрадају буду у икони узајамно уравнотежене, ако мајстори узајамно поправљају један другоме недозвољена одступања од објективности, баш то се и тражи.

Препуштање цртежа ономе који скицира икону, а бојења другим мајсторима — дозвољава овим последњим да развију у себи пријемчивост за боје не повређујући при том ону [цртачку] страну иконе којој нарочито припада да буде верна предању. Али, даље, и бојени део иконописа дели се на личнике [специјалисте за лице] и доличнике [специјалисте за одежде]. То је врло дубокомислена подела рада, — по принципу унутарњег живота, и свега онога што није лице, то јест онога што служи као услов манифестације и живота човековог — сав свет је као створен за човека. На иконописном језику лице се назива „лик", а све остало, укључујући овамо тело, одело, палате или архитектонски украс, дрвета, стене и др. назива се „долик"; занимљива подробност: у појам лика улазе другостепени органи изражајности, [то су] „мала лица" нашега бића — наше руке и ноге. У тој подели целога садржаја иконе на лик и долик немогуће је не видети најстарија, старогрчка и светоотачка схватања живота као нечега што се састоји из човека и природе: несводљиви један на други они су и неодељиви један од другог: то је — првобитна рајска хармонија унутарњег и спољног. Напротив, греховно дробљење твари, противстављање човека природи у новој уметности веома јасно се завршило раздвајањем на пејзажно и портретно сликарство, при чему се у првоме човек најпре потискује, затим постаје нешто споредно и, најзад, у потпуности се искључује из пејзажа, а у другоме — све што окружује човека престаје да живи својим животом, постаје само намештај, а касније ишчезава из портрета и тело, остављајући тек апстраховано од свега света лице које има за циљ само изражајност. Напротив, икона чува равнотежу обају начела, али препуштајући прво место цару и женику природе — лицу, а целој природи као царству и невести — друго место. Природно је да је и у тој подели

иконописнога рада на личнике и доличнике [специјалисте за лик и специјалисте за природу] немогуће видети само спољну организацију посла а превидети могућност која се пружа кроз такав рад, да се изрази многогласје хорског начела. О другим, некада издвојеним специјализацијама, као: онога који грундира, онога који премазује руменилом, онога који премазује олифом (фирнајзом), онога који позлаћује, и тако даље — овде нећу више да говорим, мада и те специјалности нису лишене унутарњега смисла.

— Изгледа, за основну — како философски, тако и технички — треба ипак признати ону поделу рада између онога који скицира и онога који боји [икону]. Али, коме припада фон [позадина] иконе?

— То је **светлост,** говорећи на језику иконописаца. Ја упорно обраћам твоју пажњу на овај изузетни термин: икона се **слика на светлости** и овим је, као што ћу се постарати да објасним, исказана сва иконописна онтологија. Светлост се, у најбољој традицији иконе **злати,** то јест јавља се управо као светлост, чиста светлост, а не боја. Друкчије говорећи, сви ликови настају у мору златне благодати, умивени потоцима божанске светлости. У њеноме крилу „живимо, и крећемо се и постојимо", она је пространство конкретне реалности. И зато је појмљива нормативност за икону златне светлости: свака боја би приближавала икону земљи и смањивала би у њој виђење. И ако је стваралачка благодат — услов и основ све твари, онда се може разумети да и на икони, кад је апстрактно назначена или, тачније, предзначена њена схема, процес оваплоћења почиње са позлаћивањем светлости. Златом творачке благодати икона почиње и златом освећује благодати. Сликање иконе — те очигледне онтологије — понавља основне степене божанственога стваралаштва, од ничега, апсолутно ничега, до Новога Јерусалима, свете творевине.

— Мени је такође долазило у главу слично мишљење. Али знаш ли... обрнуто: изгледало ми је да су онтологија, и црквена и Платонова, тако изванредно блиске процесу иконописа и делимично древном сликарству, да ту блискост стално треба објашњавати. И ја, знајући да се уопште платонизам оријентише ка култу, да је његова терминологија пре свега терминологија мистеријска, да његове слике имају карактер посвећења и да је његова Академија везана са Елеусином, видео сам у основним онтолошким структурама древног идеализма преношење на небо уметничког стваралаштва земаљских уметника. Зар није, хоћу рећи, сама онтологија управо теоријска формулација иконописа?

— Ако треба говорити о најдубљем унутарњем сродству једнога и другог, онда је то тако: али ти знаш да сам ја суштински противан мисли о изводљивости различитих делатности једне из друге па они, уосталом, не би морали да се представљају као различити кад они не би били такви у самој ствари, то јест они нису поникли један из другог, него из једнога заједничког корена. Мени се чини да се једна иста духовна суштина раскрива како у теоријском формулисању тога иконописа појмовима, тако и у сликању бојама — које је умовање помоћу очигледних ликова. Али у сваком случају постоји такав паралелизам. Кад се на будућој икони појавила прва конкретност — прва по достојанству и хронолошки златна светлост, онда и беле силуете на дасци иконе добијају први степен конкретности; дотле су оне биле само апстрактне могућности бића, не потенције у аристотеловском смислу, него само логичке схеме, небиће у тачном смислу речи

Западни рационализам мисли да изведе из тога ништа — нешто и све; али тако не мисли о томе онтологија Истока: ex nihilo nihil, и само Постојећи ствара нешто. Златна светлост надквалитетнога бића, окруживши будуће силуете, појављује их и даје могућности апстрактноме ништа да пређе у конкретно ништа, да постане потенција. Те потенције — нису више апстрактности, али још немају од-

рeђених својстава, мада и јесу — свака — могућност не било каквога, него некога одређеног својства. То ουκ ον постало је το μη ον. Говорећи технички, реч је о испуњавању унутарњих контурних простора бојом, тако да би се уместо апстрактне беле добила већ конкретна или, тачније — бојена силуета која почиње да буде конкретна. Међутим, то још није боја у правом смислу речи, то само није тама, једва да није тама, него први проблесак светлости у тами, прва појава бића из ништавила. Прво појављивање својстава, то је боја, једва озарена светлошћу. У односу на „долик" та тамна боја — свагди пут одсјај будуће боје — носи назив **раскришка; доличник раскрива** одежду и друга места долика густим мрљама „вприплеску". То је врло карактеристична подробност да је у иконопису немогућ потез кичицом, немогуће лесирање, као што нема ни полутонова ни сенки: реалност настаје по степенима појављивања бића, али се она не слаже из делова, не образује се слагањем комада на комад или својства на својство; у овоме се очитује најдубља противположност уљаном сликарству, у којем се слика образује и обрађује по деловима.

После [тамне] раскришке следи бојење светлијом бојом, то јест удубљивање набора на одежди и других подробности истом бојом, као и раскришка, али за један тон већом насићеношћу светлости; тада изнутрина контуре, прелазећи из апстрактних [дубина] постаје [нечим] конкретним: творачка реч је појавила апстрактну могућност. Даље, иде белење долика, то јест извлачење осветљенијих површина. Белине се стављају у три постила бојом, помешаном са белилима, при чему је свака следећа светлија од претходне и ужа од ње; трећи, најужи и најсветлији постил називају некад оживка. А по другој терминологији прва два постила називају раздјелком, а трећи — управо белинама. Најзад, као последње ретуширање одежде и неких других делова долика служи раздјелка златом, и у типичнијем иконопису — инокопом, на асистку, таквом се речју назива особити састав од пивског талога, а познијем иконопису — белење златом гашеним, такозвана белина у **перо.** Исто тако белење палата, брегова и литица, облака са завојима — „свадбеним колачима", дрвета и другога, ради се у два-три постила, са оживком: при томе [се међу] боје разблажене, житкије него на одеждама, насупрот ликовима, где је наслага боја гушћа но на одежди. Тиме се успоставља посредни, између унутарњега света — лика — и спољног — природе — степен реалности одежде као везе и посреднога бића између два пола твари — човека и природе.

— Међутим, причајући о настајању иконе ти си заборавио да кажеш о главноме — о ликовима и уопште о личном. Међутим, сликарство од тога почиње.

— Да, сликарство. А иконопис тиме завршава. Уосталом, пре но што направимо изводе, ради веће јасности, подсетимо се на ступњеве сликања лика. У суштини они протичу у исто таквом поретку као код сликања долика. Први ступањ који одговара раскришки то је **просанкировање** иконе; тај посао у значајној мери одређује основни карактер иконе и њен стил. Санкиром се назива основни састав боје за израду лица. То није боја једне или друге одређене врсте; она је потенција будуће боје лица, па како је боја лица бескрајно вишебојна, и може да се протумачи на најразличитије начине, онда се схвата да је санкир разних иконописних стилова бивао потпуно разних нијанси и различитих састава. Византијски санкир је био сивоплав, индигове нијансе, док је итало-критски — смеђ, а у руском иконопису XIV—XV века — зелен, затим је почео да постаје таман и мрк, да у другој половини XVI века добије боју дувана, и тако даље. Састав његов се, адекватно томе, такође мењао: тако се санкир других строгановских икона састојао из умбре са белилом делимично од окера, по рецепту Панселина, његов састав се одређује од једне драхме белила, толике количине окера, толике

количине зелене боје која се употребљава у зидопису и четвртине драхме црне [боје]. Савремени санкир се прави од жежене умбре, светлога окера, невелике количине холандске чађи и тако даље. Просанкирано лице је конкретно његово ништа. Кад се санкир осуши, онда контуре лица — спољне и унутарње — превуку се бојом, то јест преводе се из апстрактности у први степен очигледности, тако да би лице добило прво рашчлањење. Те обојене линије носе назив **опис.** Описује се лице на иконама различитог стила различитом бојом. Што је обојенији опис лица, што је шаренији долик, утолико је мање у њој изражен моменат гравирни, утолико је она, значи, даља од рационализма.

У XIV веку тај обојени опис лица се прави само местимично, и при томе јаркоцрвеном бојом, подвлачећи контрастом зеленило санкира. Затим опис постаје тамнији, постаје више складан и смеђ. али остаје мек, живописног карактера, док рационализму XVI века одговара груби, као пером, гравирног карактера опис црном бојом. У XVII веку, напоредо са описом, истина, не тако приметним, појављује се отборна (која се у Грчкој појавила раније), то јест серија потеза белилом низ контуру, слично гравирним сенкама. Треба још рећи да се очи, обрве, коса, брада и бркови премазују раствором као санкир, али тамнијим, званим **рефт.** Даље иде натапање иконских лица, које одговара белини у долику. Светла места на лику — чело, образи, нос — покривају се житком масом боје тела у састав које улази жута окер боја или, како руски иконописци кажу, вохра; отуда сав тај део иконописања носи назив **вохрење.** Боја тога вохрења често се мења у зависности од времена и стила иконе: розе, црвене нијансе у XIV веку, она се приближује цимето-наранџастоме у XV, потамнела и пожутела у XVI, у XVII поново постаје архаизирана — роза, а у XVIII бела, вероватно попут пудера. Зато се правилнијим показују други називи вохрења који га не везују са одређеном бојом, а који нису ушли у иконописни речник, као што су — **инкарнат, инкарнација,** као пренос француског и енглеског термина (carnation). Та прва вохра се житко замеси са смесом која стоји између ње и санкира. Подставка умекшава оштрину прелаза боја; одмах смесом мумије са окером или цинобером прави се руменило лица. Затим се наноси други окер, он је такође светлији од првога и покрива натапање, порумени и део подставке. Затим се наноси трећи слој на најсветлијим местима која су некад звана **оживке.** Најзад, понавља се бојом опис црта лица, шарају се косе, а на местима највеће истакнутости, како светлосне тако и структурне, извлаче се белилом танке цртице и уске пруге, од којих се прве називају **движке,** а друге **отметике;** а некад се и једне и друге називају **насечке.**

На каснијим иконама даље размекшавање у преливу боја се постиже најфинијим потезом за белење — **отборном,** али по своме карактеру тај се начин искључује духом иконописне технике, и прибегавање отборки само показује неспособност мајстора да изведе правилно натапање [плавку].

— Изгледа да се сликање иконе завршава на томе.

— Да, ако не узмемо у обзир то да у икони постоји њена душа — а то су натписи. Сликање [иконе] је готово, али није [икона као] целина, јер се она премазује **фирнајзом,** то јест покрива се нарочито куваним биљним уљем, и као сам процес тога кувања, тако и начин покривања иконе њиме, јесте посао велике одговорности и није без професионалних тајни иконописаца. Овако или онако спремљен и набачен, током времена фирнајз добија сасвим различит изглед. Међутим, велику грешку чине савремени рестауратори кад сматрају то уље само за техничко средство очувања бојâ, а не убрајају га у важан уметнички фактор који даје бојама јединство општега тона и даје им дубину. Ја сам уверен да су за разликовање стилова карактеристични и одговарајући фирнајзи. Уосталом, нисмо

једном само видели како се после скидања старог фирнајза, с његовом златастом топлином, и после покривања новим безбојним уљем, очигледно губила висока уметничка вредност те иконе; она је одједном почела да личи на скицу започете иконе.

— Вероватно, и коване украсе иконе: оков, ризу, венчиће, „цату", огрлицу, убрус и остало, треба схватити као нешто што улази у уметничку целину иконе?

— У неким случајевима, особито код окова савремене иконе, њега је несумњиво узимао у обзир иконописац и он се није сматрао за спољну раскош на икони; драги каменови такође могу да уђу у ту целину. Али у многим случајевима оков, риза и остало били су само спољни украси иза иконе као предмета, као ствари. Злато и драго камење — сувише су моћна средства уметничке символике, да би коришћење њима било доступно другостепеним мајсторима...

— Знаш, нас двојица смо завршили икону до последње израде и као да је било речено о свим битним радовима. Али...

— Теби изгледа као да је нешто заборављено?

— Просуди сам: један од најважнијих предмета школовања у сликарству — то су сенке; теоретичари сликарства скоро највећу пажњу посвећују управо уметности и начину набацивања сенке; и за уметнике овај или [неки] други карактер сенки битно одређује њихов стил. Онда је природно изразити недоумицу: како то, расуђујући о иконопису, ми ниједном **чак** ни поменули нисмо реч **сенка?**

— Ми уопште нисмо заборавили ту реч, јер у иконопису за њу и нема места: иконописац се не бави тим тамним послом и сенке, наравно, не слика.

— А како то? Иконописне слике стоје у некаквом односу са предметима стварности и, према томе, иконописац не може избећи да некако не пренесе и сенке на тим предметима?

— Никако, јер иконописац приказује **биће,** чак и **благобитије,** сенка није биће, него просто одсуство бића, па сликати тако нешто, то јест сматрати сенку нечим конкретним, некаквим присуством бића, било би коренито извртање онтологије. Ако је свет уметнично дело свога Творца, а уметнично стваралаштво је опет испољавање човекове боголикости, онда је природно очекивати и некакав паралелизам између Божјега стваралаштва по суштини и човековог стваралаштва по сличности. Природно је очекивати, да разне фазе најчовечанскије и најсветије уметности понављају основне стадијуме метафизичке онтогенезе свих ствари и бића. Међутим, и у поретку психофизиолошком било би настрано сликати оно у чему је немогуће не видети делимичну **ослабљеност** или **чак пуно одсуство** неких утисака.

— Ипак, ти не можеш порицати факт да се у сликарству сенка слика; особито је то очигледно у акварелу, где светла места остају недирнута бојом, док се боја наноси на сенке. То је неизбежно зато што уметник иде од светлости према сенки, или од осветљенога према тамном. Па изгледа да и метафизички не треба да буде друкчије: у онтологији, као и у сазнању, omnis determinatio est negatio, да би израдио облик, да би дао предмету индивидуалност, determinatio, неопходно је окрњити неку пунину. То сазнање је: анализа, разлагање, издвајање; познајемо ствар тек ако маказама изрезујемо њену периферију из простора који је окружује. Не поступа друкчије ни сликар. По мом [мишљењу] он при таквом начину деловања остаје потпуно веран философији...

— [Да, али] — ренесансној. Све што си рекао, и ја бих поновио. Али ти заборављаш да постоји и обратна философија [Цркве], а, према томе, мора да постоји и њој одговарајућа уметност. Заиста, кад не би било иконописа, il faudrait l' inventer. Али он постоји, и стар је колико и човечанство. Иконописац иде од тамнога ка светломе, од таме ка светлости. А наше разматрање иконописне технике било је учињено управо с обзиром на ту њену особеност: најпре само апстрактна

схема, затим околна светлост која даје силуету — потенцију изображења и његову боју, онда постепено projављивање слике, њено обликовање, њено рашчлањавање, вајање њеног обима кроз просветљавање. Постепено наношени слојеви боје, све светлији, завршавајући се белинама, движкама и отметинама, стварају у тами небића слику, и та је слика — од светлости. Сликар хоће да појми предмет као нешто само по себи реално и супротно од светлости; својом борбом са светлошћу, то јест са сенкама, уз помоћ сенки, он открива посматрачу себе као реалност. Светлост у схватању сликара јесте само повод за самооткривање ствари. Напротив, за иконописца нема [одвојене] реалности [између] саме светлости и онога што ће он да произведе [то двоје је једно].

Да бисмо добили индивидуалност ствари, нема разлога да се било шта одриче, а ту и нема места за одрицање, јер док ствар није саздана светлошћу, дотле она још не постоји; а своју конкретност она добија не путем порицања, него, позитивно, творачким актом, треперењем светлости. Ништа није постојало; творачким актом, ништа је постало, позитивно ништа, заметак, зачетак ствари, и, прожиман светлошћу, он почиње да се обликује, да севаја, док се не пројави светлосна уобличеност. Оно што суштински одређује облик, највише блиста; мање значајно — мање и блиста. Тачније, на чему је починула светлост, то је и иступило у биће по мери свога просветљења. Биће, конкретност, индивидуалност — то је нешто позитивно, то је божанствено „да" свету, [то је] остварени творачки глагол, зато што глас Божји доживљавамо као светлост, а небеску хармонију — као кретање небеских светила. Нису без разлога дубоки песници начули у светлости звук. А у ономе што Бог није дорекао, што је рекао полугласно, ми видимо и мању светлост; али и најмања, она је ипак светлост, а не тама: потпуна тама, потпуна сенка, апсолутно се не може доживети, јер не постоји, она је апстракција. И не без разлога један угледни гравер нашега времена најдубље сенке, исто као и нешто што је невидљиво, али што присуствује у сазнању, означава — не слика, него управо означава — одсуством боје, апстрактном белином чисте хартије. На крају крајева све се своди на то, да ли да се верује у онтолошку примарност и самодовољност света који се сам изграђује и сам рашчлањава, или веровати у Бога и признати свет за његову творевину. Ренесансно сликарство, мада и не увек доследно, служило је првоме погледу на свет, а иконопис је веру изабрао за своју основу. Отуда извире њихова разлика у уметничким поступцима.

— Све то потиче из свега претходног, али је пожељно доћи до закључка и разјаснити шта треба да мислимо о светлости у западним делима, зато што и у њима постоји светлост, чак светлосни удари у виду светлих пега.

— Да, то је суштинско питање. Но, да бисмо одговорили на њега по правди, неопходно је упамтити да западна уметност ни у једној својој особености, па ни у своме противљењу иконопису, никад, чак ни у својим крајњим тоновима, није била до краја доследна.

Иконопис је чисто изражени вид уметности, где је све једно наспрам другога: и материјал, и површина, и слика, и предмет, и назначеност целине, и услови њенога сазерцања; та повезаност свих страна иконе одговара органском карактеру целовите црквене културе. Напротив, ренесансна култура је у најдубљој својој основи еклектична и противречна; она је аналитички раскомадана, састављена из елемената окренутих један против другога од којих сваки тежи самосталности. Не стоји ствар друкчије ни са њеном уметношћу; она се храни — и у своме одрицању теократске циљевитости живота — соковима својих средњовековних корена, и кад би озбиљно почела да лучи из себе традиције које је хране, онда би једноставно дошло до њеног самоуништења.

Узми као најпростије: да ли би много остало од ренесансне уметности ако би из ње били искључени религиозни сижеи, и шта би је кретало кад би јој се одузели црквени мотиви? Овде није место да улазимо у та питања. Ја сам хтео да кажем само толико, та уметност не држи се увек ни у свему свога сопственог поимања светлости као спољне, физичке енергије, насупрот црквеном поимању светлости као силе онтолошке, као мистичнога узрока свега постојећег.

— Ти хоћеш да кажеш да у западном сликарству постоји предмет сам по себи, а светлост опет постоји сама по себи, и саоднос између њих је — случајан: предмет се само осветљава светлошћу, и зато светла места, посебно светле пеге, могу да падну где било. Оне су случајне у односу на предмет, али њихов узајамни однос није случајан и он одређује неки други предмет, у ствари, предмет између предмета — светлосни извор.

— Јединством перспективе уметник хоће да изрази јединитост [изузетност] посматрача као предмета, а јединством полутаме — предметност извора светлости. Мени је добро познат позитивистичко-нивелишући задатак тога сликарства: за њега нема јерархије у свету, и озаравајући светлост, исто као и сазерцавајући дух оно жели да поистовети са спољним предметима, трпајући их све у један исти плићак условности. Али како ћемо, на крају крајева, формулисати обратни задатак?

Пре свега, само западно сликарство одступа од свога идеала, оно је боље него његов сопствени дух — руководитељ. На пример, јесте да оно проглашава перспективу за обавезни закон, али у високим делима оно свесно одступа од норми перспективе. Тако је то и са јединством осветљења. Ако би оно до краја сматрало осветљење као случајно хоћу рећи, ако се свет не би схватио нимало онтолошки, онда би нам осветљени облик — облик самовољно осветљен, али уопште неусловљен светлошћу — био апсолутно непојмљив; уметник прокламује однос светлости и облика за произвољан, али у самој ствари узима осветљење не како било, него некакво нарочито одабрано, јер осећа, да само оно даје правилно вајање форми. Једно осветљење улепшава облик, а друго га изопачује, и значи, по тајном осећању уметника, форма, као видљива појава, њему се даје светлошћу, при чему може да буде дана срећно, а може — и промашено. Али сад, шта значи то „срећно", ако не полусвесно речено „онтолошко"? И зато, чим дубоком уметнику затреба он нарушава, свесно нарушава — јединство светлости и таме, само да би вајање облика могло бити што суштинскије.

— Излази као да то вајање облика настаје помоћу светлости.

— [Још тачније]: из светлости. Ову метафизику Цркве су више или мање предосећали многи, али у неких који су били очигледно уметници и довољно безбрижни у верности ренесансној науци, то вајање из светлости се изводило врло неприкривено и тада је питање о јединству светлости и таме потпуно отпадало. Рембрант — шта је његово дело ако не високи рељеф од светлосне материје? Чак поставити питање о јединству перспективе и јединству светлости и таме, овде постаје бесмислено. Простор је ту затворен, а извора светлости уопште нема; све ствари представљају усковитланост светлосне фосфоресцентне материје.

— Али зар према тој фосфоресценцији трулежи стреми икона?

— Наравно не, јер у Рембранту се нарочито истиче [отров] ренесансног обожавања самога света, а Рембрант се према трезвеноме Холанђанину односи исто онако као Беме према Кирхофу и Херцу.

Иконопис представља ствари као изникле из саме светлости, а не као осветљене извором светлости споља, међутим, код Рембранта нема никакве светлости као објективног узрока ствари — и ствари не ничу из светлости, него су оне саме прасветлост, самосветлуцање првобитне таме, тога бемеовског Abgrunda.

То је пантеизам — други пол ренесансног атеизма.

Али, примећено је да — насупрот италијанскоме рационалистичком осветљењу (искључујући једино магизам Леонарда), север углавном више нагиње пантеистичкој фосфоресценцији.

Најкарактеристичније — то самообожавање света сједињава се овде са одрицањем аскетине, и за сијање није неопходна светлост, као што уопште у германској мистици висина и вредност постигнућа не стоје у вези са висином духовном, да би тело било утанчано. Рубенс је јасан пример тог самосијања тешког и дебелог тела. Ја сам уверен да ти нећеш оспоравати присуство тог самосијања код Рубенса; али мени се чини да ти ниси обратио пажњу на дубоку сродност и Рембранта и Рубенса са духовним устројством холандске школе: загонетни Рембрант има много сродника у лицу холандских сликара мртвих природа.

— Мени је било страно да слушам твоје речи о трезвеноме Холанђанину: то дивно грожђе, бресиве и јабуке, то поврће и рибе — ако их назовемо натуралистичким, шта је онда метафизика? Но, наравно, то је на слици идеја грожђа, идеја јабука и тако даље. И све то потпуно по рембрантовски, сија из себе самог. . .

— Моменат самосијања ја не одричем у мртвим природама; али, насупрот Рембранту, ти плодови и поврће мени изгледају и као праведан однос према свету: у њима има нешто од иконописа, од произведености светлошћу. Но, било овако или онако, али јединство светлости и таме као и спољни однос светлости према облику овде одсуствује; а ми смо, као што се сећаш, поставили питање о тенденцији западнога сликарства и супротставили смо њему — а не сликарству уопште — иконопис или његову тенденцију, у датом случају и једно и друго је неважно.

Иконопис види у светлости не нешто спољашње за ствари, али у њој не види ни самобитно својство које би било суштински неодвојиво од материје: за иконопис светлост поставља и гради ствари, она је — њихов објективни узрок који се већ управо због тога не може схватити као само нешто спољашње; то је — њихово трансцендентно начело, које се преко њих пројављује, али се њима не исцрпљује.

— Стварно, техника и методи иконописа су такви да се оно што се њиме изображава не може схватити друкчије до као произведено светлошћу, тако да је корен духовне реалности насликанога немогуће не видети у светлоносној, небесној слици, у светлом лику, у идеји. Али да ли је то само принудни утисак, своје врсте метафизичка илузија, надграђена над иконописном техником, да ли је то последица коју није предвидео иконописац, или пак стварна метафизика, свесно изражена уз помоћ иконе?

— А је ли правилно постављена твоја дилема? Па ти питаш је ли метафизика иконе нешто илузорно и [нешто], према томе, што не заслужује теоријско разматрање, јер нема разумне вредности, или је то нарочито спроведена у икони апстрактна теорија, тако да, према томе, икона мора да се схвати као алегорија. И ти ћеш ме ставити на раскршће, па било да пођем десно или да пођем лево, морам доћи до истог безизлаза.

— А до којег?

— До одрицања иконе као очигледно показиванога другог света. Ако кажем да је метафизика иконе илузорна — ја ћу обездушити икону и учинити је само чулном, или ако будем говорио о нарочитости њене технике — излази на исто. Било тако или онако, сама икона испала би бесловесна, чулна, спољашња, док ће духовни садржај бити апстрактан, лишен своје очигледности, у једном случају због апстрактније која следи за њом, а у другом — због оне која јој претходи. Међутим, смисао иконе је у њеној очигледној разумности или разумној очигледности — оваплоћености. Још не знам да ли ти је јасно то одрицање на које ме ти гураш својим раздељивачким питањем; али мени је то јасно, и чим сам

у шкрипцу да морам одрицати икону, ја онда више волим да то учиним с твојим питањем.

— Али такво катастрофално значење мог питања мени није било ни на крај памети, и још не разумем где се крије извор такве опасности.

— Па у прећутно уведеном појму о апстрактној метафизици, о метафизици као апстрактној мисли. Сва је ствар у томе да религиозна мисао, тачније речено, разум Цркве, коренито одбацује апстрактна постројења као таква. Црква одриче духовну значајност свакој мисли која се не опире на нешто конкретно у опиту, и уз то утврђује метафизичност живота и животност метафизике. А кад се говор бави, у специјалнијем смислу, метафизичким садржајем једне или друге очигледне појаве, онда се то поима као паралелизам и везаност двају раскривања једнога истога конкретног опита. Ти си, ето, говорио о метафизици у иконопису; али у конкретноме опиту тачка ослонца једнога и другог не бива апстрактна мисао о природи ствари, нити чулна својства боја и линија, као таквих, него духовни опит... духовни доживљај...

— Ти говориш о **виђењу** светога?

— Да, о виђењу. Уосталом, да бисмо спречили двосмислено тумачење, које може да наступи зближавањем речи **виђење** са **видљивошћу,** зато рецимо јављање, јављање светога, појаву светога. И метафизика и иконопис ослањају се на тај разумни факт или фактични разум: у јављању горњег света нема ничега једноставно датог, непрожетога смислом, као што нема никаквог апстрактног учења, него је све оваплоћени смисао и осмишљена очигледност. Ослањајући се на то јављање, хришћански метафизичар никад неће изгубити конкретност и, према томе, стално ће високо ценити иконопис, а опет иконописац, ослањајући се на то јављање, неће спасти на голу технику, лишену метафизичкога смисла. Хришћански философ који ненамерно повезује онтологију са иконописом несвесно се служи терминима и сликама последњега; тако и иконописац изражава хришћанску онтологију, не присећајући се њеног учења, него философирајући својом кичицом. Није случајно да велике мајсторе кичице стари извори називају **философима,** мада у смислу апстрактне теорије они нису написали ни речи. Али просветљени небеским виђењем, ти иконописци су сведочили оваплоћену Реч прстима својих руку и заиста су философирали бојама. Само тако може да се схвати безброј пута поновљена светоотачка тврдња, много пута засведочена у својој истинитости поставнама васељенског сабора о једнакоме значају иконе и проповеди: иконопис је за очи исто што и реч за слух. И тако, не зато што икона условно преноси садржај некога говора, него зато што и говор и икона непосредним својим предметом, од којег су неодвојиви и у објављивању којег је сва њихова суштина, имају једну исту духовну реалност. А сведочење о духовном свету је, по схватању целе древности, философија. Ето зашто се прави богослови и прави иконописци једнако називају — **философима.**

— Дакле, ти хоћеш да кажеш да иконопис јесте метафизика, као што је метафизика — својеврсно иконописање речима.

— Да, и у име тога могуће је посматрати стални паралелизам једне и друге активности, мада се свесно или, боље речено, намерно он нема у виду. Тако у стилу: поразно је очигледан књижевни барок у богословљу XVII, особито XVIII века и, нарочито, у богословским трактатима и проповедима тога времена мени се просто чине видљиви они заокругљени, промишљено уплетени набори и церемонијално плешући покрети; а слично подударање у свим временима, и тема о унутарњем подударању богословља и иконописа — како по садржају тако и по стилистици — чека свога истраживача. Али, ја сам сад хтео да означим најглавније — метафизику светлости, јер је она основна карактеристика иконописа.

— Познато ми је да су за највише и сазнајно најцењеније опажаје у древности — још у дохришћанској древности — сматрани опажаји вида и слуха. Кад Хераклит каже: „Очи и уши — сведоци су несигурни“, он хоће да каже: „чак очи и уши“ — све чулно опажање сасвим је несигурно. Мени је познато давање првенства гледању, а не слуху, барем у грчкој философији. Позната је карактеристика јелинскога мишљења као онога које се управо ослања на гледање, због чега се и у платонизму духовна основа ствари одређује као **вид,** ειδος а не слух, мирис и друго. Најзад, највише постизање метафизичких узрока бића у античкој философији се односило на светлосна озарења. Па и сва је платонистичка онтологија била, наравно, смишљена према схеми за смесу, сједињење, сливање таме — небића — и видова, или идеја — бића, при чему се за метафизички узрок ових последњих признавало сунце света умнога, сама идеја добра, или добро, то јест извор светлости. Свакоме ко се дотицао Платона, позната је конкретност Платоновог схватања **те умне светлости,** и не случајност управо такве конкретности, јер се Платон ослањао на мистеријски опит. Уосталом, на те теме могуће је говорити веома много, ја сам хтео да искажем претпоставку, да, по свој прилици, ти сматраш црквено учење, као и све везано с платоновском традицијом, за блиско томе кругу појмова?

— Да, и ту је изражајна сама употреба речи: у црквеном језику има стотина речи као кованице од „светлост“; такве су: светлоносац, светлообразни, светлобацач, светлодавац, светлодржац, светлоначелни, светлојављање и друго, а да не говоримо о безбројним случајевима употребе речи **светлост** и других изведеница. Давно је примећено да у литерарноме делу изнутра господари овај или онај лик, ова или она реч; да дело бива написано ради неке речи или слике или неке групе речи или сликâ у којима треба видети заметак самог дела...

— И такво место речи-заметка у црквеним делима, особито у богослужбеним, наравно, припада **светлости.** У ту претежно светлосну тоналност богослужбених дела не треба сумњати. Али ја желим да чујем одређеније и по могућности сажето изражено метафизичко учење.

— Сажетије од апостола Павла не може се рећи.

— А то је?

— „Јер све што је објављено, светлост је“ (**Еф** 5, 13). То јест, све што се јавља, или друкчије говорећи, садржај свакога опита, дакле, свако биће је **светлост.** А што није светлост, то се не јавља, значи, и није реалност. Тама је бесплодна, и зато „дјела таме“ Апостол назива „неплодним“. (**Еф** 5, 11). То је тама „кромешна“ [паклена], растурена **мимо**, то јест **ван** Бога.

Али у Богу је — све биће, сва пуноћа реалности, а оно што се простире ван Бога — то је адска тама, то је ништа, небиће. Да баш ад или аид (αδης αιδης), чак етимолошки значи **без-вид,** оно што је лишено вида, што је суштински невидљиво, тама. Реалност — то је вид, идеја, лик, а ирреалност је: безвид, ад, тама [невиделица].

Све постојеће има и енергију деловања којом се и доказује његова реалност; а што је неспособно да делује, то и није реално, као што су рекли Свети Оци: „само небиће нема енергије“. У тами су, по Апостолу, дела бесплодна, не доносе плода, према томе, тама је лишена енергија. То је, у сопственом смислу речи — ништа, смрт: а светлост која у њој поново засија ствара овде или буди из смрти „чеда светлости“, и она доноси плод — „у свакој доброти, и правди, и истини „искушавајући шта је доброугодно Богу“ (**Еф** 5, 9. и 10).

И тако, плод дела светлости јесте искушење, или испитивање (δοκιμάζοντες) воље Божје, то јест онтолошке норме постојећега. То је разобличавање свега, то јест сазнање несклада између доњега света и његове духовне основе — ње-

гове идеје, његовога божанског лика. — а то разобличење се врши светлошћу (**Еф** 5, 13).

— Уопште говорећи, вероватно је, неоспорно је да је „све обј*а*вљено светлост", по црквеном учењу. Али да ли је могуће хватајући се за слово тих речи, тумачити у смислу онтолошком и иконописном место из **Посланице Ефесцима** које си ти навео? Мени се чини, једва да може бити два мишљења о моралној поучности тога смисла, али о онтологичности никако. Обрати пажњу на контекст 5. главе те **Посланице**: Апостол саветује Ефесцима „да ходе у љубави", да свесно избегавају блуд и сваку нечистоту, псовку, лудовање, ругање и тако даље, позива их да се не опијају вином, упућује да се покоравају један другоме у страху Божјем; даље указује на обавезу жена да се повинују својим мужевима; у 6. глави учи о дужним односима између деце и родитеља, господара и робова. Према томе, и ова изрека: „све објављено је светлост" — стојећи код Апостола као објашњење зашто чеда светлости имају моћ и обавезу да изобличавају дела таме, такође има смисао морално-поучни.

— Твоје примедбе су правилне, али не и твој закључак. Ти се позиваш на контекст, али онда дозволи и мени да учиним то исто и да се обратим тексту те главе — пете — и целој **Посланици**. Али претходно једна примедба: не лаћам се да доказујем, него само да покажем, како сâм осећам.

Посланица је упућена житељима Ефеса, славног по овојој уметности и поштовању Артемиде; тај град је био центар магије и производње идола, чак је из **Дела апостолских** познат случај народне буке, под хушкањем **Димитрија**, ковача сребра и, вероватно, других мајстора којима је са ширењем хришћанства почела да опада продаја њихових производа. У **Посланици Ефесцима**, изгледа ми, сачувано је супротстављање томе мртвоме делу ефеснога многобоштва, које је наступало против Апостола под видом скулптуре, одухотворене Божје уметности, која се представљала под видом древнога сликарства, технички истоветнога са оним што је касније постао иконопис. У апостолу Павлу, као Јеврејину, и при том високоученом, идоли нису могли а да не узбуде органско гнушање док је сликарство, особито антично сликарство, неупоредиво више симболично и по суштини даље од натуралистичног подражавања, било је прихватљивије, а својом техником-вајањем у светлости ишло је у сусрет библијском учењу о стварању света и платоновској идеологији, блиској јудејском богословљу и по суштини свога садржаја, и историјски, сагласно Филоновој традицији.

Уметности виђења намеће се као мисаона антитеза уметност додира, и, према томе, уметности светлости противстоји уметност таме.

Добро је познато доминирајуће значење чула пипања у дохришћанској уметности и, према томе, особита веза тога чула са многобоштвом. С друге стране, из светоотачких дела још јасније се види нарочита веза чула пипања, више од свих осталих чула, са облашћу где се нарушава чистота. Тих и сличних мисли није могао а да се не сети, макар и споредним сећањем, писац **Посланице**, исто као и њени читаоци. Чак и тамо где Апостол само као да поучава, пред њим се уздиже, с једне стране, слика живописа, као плодотворне уметности светлости, која је призвана да сузбије вајање — бесплодна дела таме...

— То си хтео да означиш места тих поучавања у целој **Посланици**.

— О томе и говорим... А са друге стране св. Павле има пред очима слику великог уметника који светлошћу зида у „похвалу славе благодати своје" (**Еф.** 1, 6), слику света — сав домострој Божји. И кад Апостол говори у самоме почетку о нашем избрању у Христу пре стварања света (**Еф.** 1, 4), а завршава саветима да будемо деца светлости, раскривајући конкретно животни лик таквих, зар не пролази пред нама у великоме сам

тај процес, што у маломе врши иконописац, почињући од скицирања-оивичавања у злату будућих слика и завршавајући у светлости јављеним и златом разделке озареним ликовима те деце светлости?

Уосталом, ти си се изражавао против онтологичности апостолске изреке. Одговарам: Цркви је уопште у највећем степену туђ морал, и ако се говори у Цркви о добром владању, онда се то ради искључиво у смислу онтологије, онтологије живота, а не моралистички, још мање јуридички. Та туђина морала изванредно је карактеристична за апостола Павла, а у даној **Посланици** — превасходно. Уосталом, шта да се ту говори. Ко је боље од апостола Павла упознао узалудност и духовну опасност „дјела закона", као и покушај да се неко спасе моралом. И зар је он могао, после свега што је преживео, да предлаже норме владања ван и мимо вере у Христа, нешто мимо онтолошког храњења од Његове пуноће?

У односу на **Посланицу Ефесцима** показују се три њене особености које њу јасно разликују од свих других.

Прва од тих особености јесте **висина** садржаја са свечаношћу говора која одговара многообухватности смисла. Свети Јован Златоусти пише: „Кажу да је свети Павле кад је још усмено поучавао Ефесце, већ им [тада] поверио најдубље истине вере. У сваком случају (**Посланица Ефесцима**) је испуњена узвишеним и необухватним сазерцањима: у њој он објашњава оно о чему готово нигде није писао..." Виђење бескрајних добара, којих смо ми постали саучесници у Исусу Христу, усхићује Апостола, и у њему су светле мисли и осећања у таквом изобиљу да он не успева да их обухвати речима. Мисао тече за мишљу незадрживо, док не исцрпи цео предмет занесеног Апостола. И реч се умножава јер је Апостол хтео да оцрта свани умом опажени предмет, не задржавајући се, међутим, на њему нарочито него обележавајући га у општем опису умних виђења која теку кроз сазнање. Судећи по таквоме карактеру садржаја **Посланице** и по таквом тону говора у њој, она је оно исто међу посланицима апостола Павла што је и **Јеванђеље Јованово** међу осталим јеванђељима.

Друга особина ове **Посланице** — директна последица претходне — јесте општост. Апостол живопише уопште суштину хришћанства; како је од века Бог одредио да нас спасе у Сину свом, како је Син Божји дошао на земљу и остварио ово спасење, како сви ми постајемо учесници овога спасења и како смо, услед тога, дужни да живимо и радимо. Ни на какве историјске догађаје он не указује. Све што он ту говори може да се односи на сваку хришћанску заједницу. Примећена је једино разлика лица под речима „ми" и „ви". „Ми" — то су Јудеји, а „ви" — многобошци, чије је сливање у једном телу Цркве у Господу служило као полазна тачка свих сазерцања која су очаравала Апостола. Оснивајући се на таквој општости садржаја **Посланице,** неки су је назвали општим хришћанским катихизисом.

Трећа особеност **Посланице** — јесте та што у њој нема никаквих упућивања на било какве историјске прилике, ни самога Апостола, ни Ефесаца... „Апостолу се није силазило у било какве просечности за време таквих необичних и свеобухватних сазерцања, у којима је, наравно, он продужио да се налази и после њиховог излагања речима."[1] А циљ **Посланице** је — да пожели Ефесцима „да би им Бог дао просветљене очи срца."[2] Апостол жели да буду уведени до јасновиђења духовнога, до сазерцавања божанског поретка ствари [икономије спасења], колико је то могуће за нас на земљи; јер жели „да би то, што сâм он види, видели и они, али узвишенијега од апостолског виђења није било и неће бити."[3]

Сообразно томе циљу Апостол излаже у почетку **Посланице** тајну спасења, а у другом делу слика раст тела Христова и његов живот при чему се тај морално-поучни део — уопште и у деловима излаже као конкретна манифестација онто-

[1] Епископ Теофан, **Толкование Послания святаго Апостола Павла к Ефесянам,** Издание 2, Москва 1896, 19—20.
[2] Тамо, 109.
[3] Тамо, 109.

логије спасења, која је цело време, као златном позадином, окружена духовним размишљањима, и, појединости живота стоје пред сазнањем читоца као примене и испољављања онтологије. И у нашем случају: не треба речи „све објављено је светлост“ да буду протумачене у духу правила владања, морално, него, напротив, смисао ових последњих [речи] одређује се зацело, по Апостолу, онтолошним значењем светлости.

Са пуном тачношћу Апостол сведочи онтолошку реалност другога света који је он угледао сопственим очима, и он хоће да би његово сведочанство постало семе таквих истих сазерцања у верујућих. Потпуно је природно да се рашчлањеним исказом сведочанство о духовном виђењу показује као најтачнија формула и другостепенога сведочанства о духовноме свету — иконописања. [...]

Превео са руског
Димитрије Калезић

■

Свештена и литургијска уметност

Фотије Кондоглу

□

Свечасна уметност иконописа Источне православне цркве је свештена и литургијска уметност, као уосталом и све црквене уметности, које имају духовни циљ и смисао. Сврха ових свештених уметности није просто украшавање храма живописом, да би он био угодан и пријатан за његове посетиоце или да би они слушањем уживали у музици, него да би их уздигле у тајанствени свет вере преко духовне лествице, која за степенице има свештене уметности: химнослове, псалмопоје, грађевине, свештенопис и друге уметности које све заједно помажу да се у душама верних обликује тајанствени Рај, миришући духовним миомиром. Отуда су дела црквених уметности у Источној Цркви у ствари тумачења и објашњења божанственог Откривења.

Уметност иконописа назива се у православној цркви **хагиографија**, као она која живопише свете личности и света збивања. А сам хагиограф. тј. иконописац није просто мајстор који израђује слику на неку од религиозних тема, него он има духовно достојанство и духовно служење, које обавља у храму, као свештеник и проповедник.

Литургијска икона има теолошки смисао. Она није, као што већ рекосмо, слика која се ради за уживање ока или да би нас просто подсећала на свете личности, као што је то случај са сликама које држимо да би нас подсећале на вољене рођане и пријатеље. Она се слика на такав начин да би нас уздизала из овог трулежног света и да би нам помогла да омиришемо онај нови миомир Царства Божјег. Зато она нема никакве сличности са сликама које на телесан начин представљају нека лица, макар она била и светитељска, као што је то случај са религиозном уметношћу Запада. У литургијској икони света лица се сликају у нетрулежности.

Из овог разлога литургијска уметност се не мења тако брзо као друге људске ствари, него је постојана, као и Црква коју манифестује. Свештено Предање је огњени стуб који је води кроз пустињу

непостојаног света. Ово изгледа чудно људима овога века, који нису у стању да зароне у дубину духовног мора, него пливају по површини чулности, бацани таласима и воденим вртлозима.

Литургијска уметност храни верујућег духовним виђењима и чувењима, пречишћавајући оно што улази кроз двери чула, веселећи душу његову са небеским вином, и дарујући му спокојство ума.

С обзиром да бављење литургијском уметношћу има своју техничку и практичну страну може неко да помисли да она као таква нема везе са теологијом. Међутим, тај треба да зна да у православној цркви све има духовни смисао. Тако и у техници иконописа све постаје духовно, чак и досадни прибор за сликање, и боје, и зидови, и даске, и све материјалне ствари се освећују благодаћу Духа Светога, поставши средства једне свештене уметности.

Техничко знање не представља некакав механички рад, него оно учествује у духовности и светости оних ствари које жели да изобрази. Зато и технички речник иконописа, називи оруђа, и израз који има свака ствар у њему, имају религиозни карактер. Чак и материјал који иконописац употребљава, постаје благословен, смеран, миомиран, танан. Тако, на пример, да би направио угљен којим ће извести цртеж, употребљава дрво лесково неумољчано или дрво мирсине; да би направио даску на којој ће насликати икону, употребљава чемпресовину, ораховину, кестен липовину или неко друго миришљаво дрво. Већина боја су од земље која мирише кад се покваси водом, нарочито оне за зидни живопис: миришу као брда за време првих киша или као нова посуда са свежом водом. У јаје ставља мајстор мало сирћета, да се одржи. Премази миришу као тамјан тако да онај који целива икону осећа мирис миомира духовнога.

Материјал за икону су боје од којих су већина земљане, јаје са сирћетом, вода, восак, борови сок (рецина), миомирна сантрака, мастиха, мед коштица од миг-дале. Кратко речено, ова освећена уметност не употребљава груби и густи материјал као што световно сликарство употребљава ланено смрдљиво уље и боје згуснуте у грубе четкице.

Што се тиче речника иконописне уметности, он је као да неко чита житије или неку другу црквену књигу; тако се осећа човек када чита неку техничку књигу која се бави овом уметношћу. Говорећи о техничким стварима иконописци често употребљавају религиозне и богословске изразе, као, на пример, следеће: „насликај танке линије на испупчењима, не само белом бојом, него и са мало жућкасте, да би биле смирене и умилне", или: „црте тако задобијају сладост и побожност", итд.

Лепота у литургијском живопису је духовна лепота а не телесна. Ова уметност је „испосничка" и скромна, сиромаштвом изражава богатство; и као што су Еванђеље и Стари завет сажети и краткорени, тако је и православни иконопис једноставан, без сувишних украса и сујетне разметљивости.

Стари иконописци су сликајући постили, а када би почињали икону пресвлачили би се, да би били чисти споља и изнутра; радећи и сликајући појали су да би њихово дело било умилно и да им се ум не би расејавао по свету и световним стварима.

Зато, по преимућству литургијске и умилније иконе чине се ружне онима којима господари дух овога света, лица по њима немају „форму ни лепоту", будући да је „телесно мишљење противно Богу" **(Рим.** 8, 7). У свештеним иконама „тело се разапе са страстима и жељама". Њихова духовна лепота је „блага промена" за коју говори Св. Симеон Нови Богослов да је видео на испошћеним лицима своје духовне деце у време четрдесетодневног Ускршњег поста.

Тајанствена Двер, на Истоку, затворена је и биће затворена за оне који се баве телесним знањем, знањем које „надима", тј. које чини човека гордим, по Апостолу **Павлу. Док су** „очи Господње

над смиреноумнима, да их обрадују". Колику побожност, смирење и веру су имали иконописци који су сликали иконе, исто толику побожност, смирење и веру треба да има и онај који их поштује, да би се удостојио мистичне благодати која се са њих излива, по следећим речима Св. Григорија Богослова, који каже: „Иста снага треба пророку и ономе који слуша пророке, и неће моћи чути пророка све док му Дух пророштва не подари мудрост разумевања његових речи."

Предање о настанку сликања и поштовања свештених икона

Сликање свештених икона смо примили не само од Светих Отаца него и од Светих Апостола, и од самога Господа нашега Исуса Христа. Христа сликамо као човека зато што се на земљи јавио и са људима заједничарио, поставши савршени човек, сем греха (**Варух,** 3). А Христос није само Логос него и Икона Очева, „Икона Бога невидљивога" (**Колош.** 1, 15), као и „сјај славе и обличје бића Божјега" (**Јевр.** 1, 3), по богоречитом Павлу. Сликамо и Светога Духа у виду голуба, као што се јавио на Крштењу Христовом, и у виду огњених језика, као што се јавио на Педесетницу. Сликамо и икону Богородице, Ангела, и других Светих Отаца. Поштујемо их односно а не богослужно (богопоклоно), тј. част коју одајемо иконама односи се на њихове оригинале (прототипе). При том, не поклањамо се материјалним састојцима иконе, дрвету и бојама, него лику Христа, Сина Божјег и Логоса, као и његових Светих. „Јер част иконе прелази на прототип (првообраз)", по речима Василија Великог.

Сликамо, дакле, свете иконе и поштујемо их и целивамо, сагласно Седмом васељенском сабору који је установио њихово поштовање, и сагласно свештеној и прадревној традицији Цркве, која има свој почетак у нерукотвореном отиску богочовечног Лица Христовог на светом Убрусу, као и у иконама Богородице и Светих Апостола Петра и Павла, насликаних руком Еванђелисте Луке, првог међу иконописцима.

Иконе, пак, сликамо на духовни а не на плотски и вештаствени начин, и њима украшавамо и у лепоту облачимо храмове, да би биле стално сведочанство очима верних о нашој свештеној вери, и као неке књиге за просте и неписмене, ради подражавања врлина Светих и радосног сећања на њих, и ради снажења вере и напретка љубави, и подстицања верних на стражење да непрестано призивају Господа, као Владину и Оца, и Свете, као своје путеводитеље Богу.

Шта су писали Свети Оци о иконама

Сви црквени Оци су волели и поштовали иконе. Св. Јован Златоусти је имао у својој келији икону Апостола Павла кога је изузетно поштовао и надахњивао се њиме при писању својих многобројних дела.

Василије Велики хвали иконописце као и писце Цркве, од којих једни Истину „речима украшавају а други сликама изображавају". Какво поштовање је гајио према иконопису види се јасно из похвала овој уметности садржаних у његовој беседи посвећеној Мученику Варлааму. Пошто му је исплео диван венац од похвала којима је овенчао Мученика, обраћа се сликарима следећим речима:

„Дођите, сада, сјајни живописци, ви који сликате подвиге Светих и увеличајте уметношћу, започети лик војника Христовог. Њега венценосца, кога ја невешто насликах, обасјајте бојама ваше мудрости. Отићи ћу побеђен вашом иконом која ће представити подвиге мученика. Радујем се данас што ћу бити побеђен вашом снагом. Видећу његову борбу против огња, који ћете насликати много вештије од мене. Видећу на вашој икони сверадосног мученика. . ."

Његов брат Григорије епископ Нисијски такође говори о икони као „изображењу људског лика, која нам бојама као најречитијом књигом јасно приповеда подвиге мученика, и као диван врт украшава храм". И додаје: „Јер зна и ћутљива слика на зиду да говори и да буде од велике користи, као што и слагач мозаика чини под по коме се гази достојним историје."

Свети Јован Дамаскин, један од најдаровитијих теоретичара иконописа, даје иконописцима исто достојанство као Еванђелистима, благовесницима Истине. Ево шта он каже: „Оно што Еванђеље објашњава речју, то живописац показује делом. Који је разлог онда да једнога поштујемо а другога да презиремо? По чему се разликује хартија од креча? Или свитак од даске?" Па додаје: икона је „тријумф и откривење и споменопис, сећање на најврлије (људе) и најсјајније, као и на срамоту поражених и побеђених".

Свети Григорије Палама (открива у свом **Исповедању вере** унутарњи смисао и садржај иконе следећим речима: „Насликај икону онога који се ради нас очовечио (Христа), из љубави према њему. И сети се Њега преко ње, и поклони се преко ње Њему, узводећи преко ње ум на тело Спаситељево достојно поклоњења, које седи с десне стране Оца на небесима. Поред тога, сликај и ликове Светих и поштуј их, али не као богове (јер је то забрањено), него ради односа са њима и љубави и превеликог чествовања, узносећи ум преко икона на њих, као што је Мојсије направио слике Херувима, у Светињи. Уосталом, и та Светиња над светињама била је праслика наднебесних ствари, и свето световно носило је образ целога света, а Мојсије је ово назвао Светињом, не да би тиме славио створења, него да би преко њих прославио Бога Творца света."

У време иконоборства били су злостављани због одбране икона и мученички пострадали између осталих и следећи: Максим Исповедник, један од највећих умова хришћанске древности, Стефан Нови, Теодор и Теофан Начертани, Теодор Студит, Григорије Декаполит, Симеон Лезвијски Стилит и многи други.

Један од њих који је пострадао због икона за време иконоборачког цара Теофила био је и Лазар Исповедник. Ево шта пише о њему у једној древној књизи: „Пошто је био испуњен мржњом против светих икона безбожни цар, предадоше му једног светог зографа, по имену Лазара. Он га стави на велике муке само зато што је поштовао иконе. Пошто је он и сликао иконе, цар нареди да ставе у огањ гвоздене потковице, да их држе у ватри до усијања, па их онда ставише на његове дланове. Њима су толико горели његово тело да је већ изгледало да је од мука умро. Али сачува га божанска благодат. Тада тиранин, сазнавши да је већ на умору, на молбу царице и других дворских људи, чланова савета, изведе га из затвора и ослободи. А свети Зограф оде тајно у храм Светог Претече, званог Страшни, и настани се онде. Ту, још неисцељених рана од огња, наслика икону Претече, која учини много чуда и исцелења."

Превео са грчког
Амфилохије Радовић

■

Естетско испитивање византијске уметности

Константин Каварнос

□

Средњовековна хришћанска уметност — архитектура, сликарство, поезија, музика — вековима је непризнавана или криво тумачена и сматрана за нижи, готово варварски облик уметности. Иако је овакав став у последње време измењен, средњовековна хришћанска уметност још се не схвата правилно и зато је недовољно цењена. Ово се нарочито односи на византијску уметност, уметност која је цветала у Византијском Царству од четвртог до петнаестог века, и која је све до данас остала уметност Васељенске православне цркве.

Панагиот А. Михелис професор теорије архитектуре при Народном Универзитету у Атини и пре свега грчки естетичар, у својој књизи **Естетски приступ византијској уметности**[1] подухватио се да дâ естетску анализу и оправдање византијске уметности. Византија је била осуђивана као „уметнички мање вредна и јалова", вели Михелис. Међутим, ова оптужба је, сматра он, врло неправедна. Византија је уметнички била веома стваралачка и њена уметничка дела не заостају иза оних које су створиле друге велике цивилизације. Михелис је спреман да ову своју тврдњу поткрепи доказима које је пронашао испитујући византијску архитектуру и сликарство ерудитском опремом модерне естетике. Он је убеђен да би се ово исто могло доказати ако се испитују и друге византијске уметности, нарочито њена црквена музика и поезија.

А сада да видимо како Михелис образлаже своје аргументе. Он полази са становишта да при вредновању уметности једне одређене области или епохе, да ли је она значајна или није, треба да пођемо од њених сопствених мерила. Ако наша мерила нису прикладна онда ће и наше оцене бити наопаке. То се управо догодило многим савременим естетичарима који су износили своја мишљења о византијској уметности и уопште о уметности средњег века. Византијска уметност и хришћанска уметност уопште вековима је сматрана „као уметност ниже вредности која није заслужила да се назива уметношћу у поређењу са уметношћу класичне антике, са уметношћу италијанске ренесансе, и позније уметности неокласицизма". Молијер је, на пример, готске катедрале називао „ужасним наказама неуких векова". Хегел је окарактерисао византијско сликарство као беживотно и као рукотворине ниже врсте, док је Фишер ликове приказане на византијским иконама жигосао као „мумије". Зашто? Зато што су, вели Михелис, о њима судили по мерилима хуманистичког менталитета. Они су сматрали да сва уметничка дела морају да стану у исти калуп. Све што у њега не би стало, они су одбацивали. По њиховом схватању ако једно дело није било у складу са захтевима класичне уметности, онда то уопште није уметничко дело.[2]

Михелис је предузео одбрану византијске уметности на основу добро дефинисаног система естетичких категорија. Он тврди да неспоразуме око неправилног тумачења византијске уметности треба приписати томе што се признаје само једна основна естетска категорије, категорија лепога, док су друге естетске категорије, као, на пример, љупкост и узвишеност, само њени „видови". Није тачно да постоји само једна естетска категорија: има их шест. Оне су лепо, узвишено, трагично, комично, ружно и љупко. Значи, „свака уметничка синтеза има посебно обележје: дело називамо: лепо, узвишено, трагично, комично, ружно или љупко". Ово посебно обележје назива се „естетска категорија".

Међу овим категоријама, узвишено и лепо су **основне, супротне** и **једнаке по вредности.** Остале четири зависе од ове једне или од оне друге или истовремено од обе ове категорије.

Међутим, у византијској уметности влада категорија узвишеног. И пошто се то у основи разликује од категорије лепога, ако неко критикује византијску уметност зато што у њој недостаје лепота која је карактеристична за дела класичне ан-

[1] Лондон, Батсфорд, 1955. При писању овога списа у 1952. користио сам оригинал грчког издања, под насловом: **Естхетики Тхеорисис тис Византинис Технис,** Атина, 1946.

[2] Види: Сантајана, **Смисао лепоте,** Њујорк, 1986, ст. 109, где се он позива на византијску архитектуру називајући је „магловитом и варварском" у поређењу са класичном грчком архитектуром. Херберт Рид је изразио мишљеые да је управо „Гибон, са његовом неспособношћу да ужива у

хришћанским вредностима, био онај који је више од свих осталих онеспособио многа покољења да увиде вредност византијске уметности" (**Смисао уметности,** Њујорк, 1951, ст. 116—117).

тике или италијанске ренесансе, тај изводи потпуно нетачне закључке.

Изучавање историје уметности, каже Михелис, показује да постоје три различите епохе, и да у свакој од њих влада једна одређена естетска категорија. Постоје **антропоцентричне епохе,** то јест епохе у којима човек узима главно место на сцени. Постоје друге епохе, које су **теоцентричне,** у којима прво место припада Божанству. И постоје епохе **прелазне.** „Сваки прелазни период... од теоцентризма на антропоцентризму **хуманизира богове.** А сваки прелазни период од антропоцентризма на теоцентризму **уздиже људе до апотеозе,** и на тај начин психолошки врши припрему за враћање у супротну крајност." Зна се да у антропоцентричним епохама доминира категорија лепога; у теоцентричним — категорија узвишеног, а у прелазним категорија љупкости. Ове епохе се међусобно смењују. Епохе у којима би доминирале категорије критичног, комичног, или ружног, не постоје.

Све ово Михелис покушава да докаже како индуктивним тако и дедуктивним путем. Он сматра да је епоха хеленске антике била антропоцентрични период, и да уметност овога периода изражава углавном естетичку категорију лепога. Ово се односи такође и на ренесансу. Средњовековни период био је теоцентричан, зато је његова главна естетска категорија — узвишено. Пре њега и после њега био је период рококо, у којем доминира категорија љупкости. Испод овог аргумента стоји теза да постоји суштинска повезаност између религиозног и философског гледања једне епохе и њене уметности. Михелис сматра да уметност кроз естетске симболе изражава човекове идеје и искуства о великим питањима: о Богу, Човеку, и Космосу, а развој уметности је судбински повезан са тим идејама и искуствима па иде за њима — или у висине или у плићаке.

Да видимо сада шта је, у ствари, узвишеност и како она, као владајућа естетска категорија у Византији, изражава идеје и искуства Византинаца по питању великих проблема. Шта је „узвишено" можемо лакше разумети ако га упоредимо са „лепим." Разлика између лепог и узвишеног може се објаснити на два начина: можемо најпре да опишемо основне каквоте (квалитете) лепог и узвишеног, а затим можемо да опишемо како личност реагује на њих. Ако проучавамо дела која изражавају ове две категорије, видећемо да у категорији лепог првенство имају: облик, мера, статичност, квалитет, синтеза разних антитезâ, док у категорији узвишеног првенство имају безобличност, неизмерност, динамичност, количина, раздвајање антитезâ. Са друге стране, ако обратимо пажњу на наше реаговање на ове две категорије, запазићемо следеће: лепо изазива у нама осећање ведрине, а узвишено изазива занос. Лепо ствара у нама осећање насладе, а узвишено — осећање чудесног. Затим, лепо делује више на интелектуалну страну нашег бића, док узвишено више утиче на емоционалну страну. Најзад, лепо нас одводи у спољни свет, а узвишено у дубине унутарњега света.

У византијској уметности као **превасходно хришћанској уметности,** вели **Михелис,** царује категорија узвишеног. Византинци су били хришћани, а њихово хришћанство је било дубоко. Религиозна лиричност Византинаца очаравала је њихове душе, јер су они „како колективно тако и појединачно уздизали своје душе ка небу. Они су веровали у трансцендентне стварности, у Божанске личности, у свету историју, у чуда, као да је то била једина стварност". Њихово хришћанство је било усмерено ка унутарњем, оно је било мистично. Није то била религија спољашњег, материјалног света, него религија унутарњег, духовног света. За њих није био толико важан живот овде на земљи, него живот са оне стране гроба. Земаљски живот био је за њих „само једно путовање на којем полажемо испит".

Византијска уметност, дакле, користи различита средства да би изразила религиозно веровање Византинаца и њихо-

ву устремљеност ка Божанском. У архитектури то се успева правилном употребом простора и светлости. Византијски архитект био је више заокупљен украшавањем унутрашњости храма него његовим изгледом споља. Гледајући споља, византијски храм је релативно једноставан, без ичега сувишног, док је изнутра препун ненадмашног богатства у раскошним украсима. Као хришћански храм, он „није могао да буде сличан храму незнабожаца, некакво пребивалиште неког бога који личи на човеково пребивалиште, то јест дворац грађен од мрамора, него је морао да буде минијатура свемира, пошто у њему обитава једини и прави Бог". Византијски архитект успео је да створи такав утисак примењујући начело дематеријализације — стављајући у сенку масивност материјала, глачајући површине или бушећи их тако да су личиле на неки вез (напители, надвратници, на пример), правећи многе заобљене лукове, тако да на тај начин материјал губи од своје гломазности и грубости, успео је то истичући дужину и висину зграде, сјединивши унутрашњи простор; и најзад, користећи се правилном употребом сунчеве светлости. Када је реч о базиликама ту налазимо степенасто израстање од три крова или од пет кровова један изнад другог и јако осветљење храмовског брода што изазива осећање религиозног заноса. У цркви са куполом, добија се сличан утисак степенастим уздизањем сводова који носе куполу, као и пробијањем прозора на куполи. Тај покрет ка висинама „уздиже поглед и дух гледаоца према светлости. На тај начин, слично целом космосу, бескрајни али и сажети простор јасно је показан као носилац узвишене идеје о свеприсутности Божанског Духа".

У иконографији такође, Византинци су наглашавали духовност. Облачећи хаљинама анатомски искривљено тело, наглашавајући укрућеност у представљању, остајући равнодушан према ружноћи карактеристичних црта неке личности, византијски сликар хоће да подвуче „унутарњу вредност приказивања и да импресионира гледаоца идејом да су ова бића заборавила на своје тело". Иконописац се не плаши да занемари природке сразмере тела, да издужи неке делове а да умањи неке друге, јер на тај начин он истиче унутарње вредности душе. Он је равнодушан према правилним сразмерама тела, према спољном изгледу човека, јер оно што он првенствено жели да прикаже то је унутарњи човек. Целокупан израз душе усредсређен је на лицу. „Пажњу гледаоца не привлачи тело, него је она уперена на лице и то нарочито на очи..." Кроз њих се виде врлине кроткости, смерности, чистоте, духовне љубави и мудрости, итд.

Византијска уметност, каже Михелис, не изражава неко хришћанство уопште; она изражава хеленско схватање хришћанства. Ово се може видети ако се упореди византијска уметност са античком грчком уметношћу, с једне стране, и са готском уметношћу, са друге стране. Древну хеленску уметност карактерише једноставност, јасност, идеализам; док се готска уметност одликује сложеношћу, недостатком јасноће, јединитошћу (униналношћу) форме. Византијска уметност, међутим, не губи се у сложености: она је сачувала једноставност. Исто тако не губи се у нејасности, она је јасна. Сем тога, она уме да вешто плете јединитост форме са идеализмом: она има меру и ритам. Обе уметности — византијска и готска — изражавају узвишено, али оне то чине различито: византијска уметност стапа узвишено, које је преузела од Истока, од хришћанства, са лепим, које је наследила од древне Хеладе, а готска уметност изражава узвишено без лепог.

Поставља се, међутим, питање да ли једно уметничко дело може истовремено да изражава две тако суштински супротне естетске категорије, као што су узвишено и лепо, а да при томе не буде лишено свог органског јединства, да се не изроди у нешто кривотворено. Михелис је предвидео овакву примедбу и зато је унапред дао потврдан одговор. Он каже да једно уметничко дело може да сје-

дини у себи елементе или особености различитих естетских категорија, под условом да у њему преовладава **једна** естетска категорија. Византијска уметност има обележје лепога, али у њој преовладава категорија узвишеног. У томе је њена оригиналност или изворност.

Оваквав одговор не чини ми се задовољавајућим. Ја бих додао следеће објашњење. „Узвишено" и „лепо" нису две суштински различите естетске категорије, ако се оне посматрају формално, али јесу различите ако се посматрају материјално, то јест према нивоу стварности који оне представљају. Под „узвишеним" подразумева се унутарња или духовна лепота, а под „лепим" подразумева се спољна или телесна лепота. Обе се одликују истим формалним обележјем: једноставношћу, мером, јасноћом, складом и слично. Духовна лепота разликује се од телесне лепоте тиме што она припада једној **вишој области** битисања него телесна лепота. По Платоновом начину изражавања, духовна лепота спада у област **интелигибилних (умозрителних)** ствари или **истинског битија**, док телесна лепота припада области **чулних** ствари или **опазивих појава.**

Вреди споменути да са̂м Михелис понекад употребљава израз „унутарња лепота" или неки сличан израз мислећи на узвишено, и ову лепоту ставља насупрот оној „спољној". Говорећи, на пример, о првим хришћанима, он је запазио да за њих чар спољне форме престаје у тренутку „када људска природа открива једну другу лепоту унутар себе саме". А на другом месту он примећује да у византијској иконографији, „ружноћа лица није избегавана, него се намерно користи кад год се жели да се нагласи претежна вредност **душевне лепоте"...** У овим случајевима „ружноћа има за сврху да нас тренутно одбије, али самим тим она нас приморава да обратимо пажњу на дубину унутарње лепоте".

Разликовање између унутарње или духовне лепоте, с једне стране, и спољне или телесне лепоте, с друге стране, није ништа ново. На ову појаву наилазимо у многим религиозним, философским и другим списима антике и средњег века. Гледиште према којем је духовна лепота или узвишено **изнад** телесне лепоте тесно је повезано са овим разликовањем, и оно је већ садржано у схватању да је душа претежнија од тела, и да је Бог узвишенији од космоса.

Према томе, ако желимо да се озбиљније позабавимо овим разликовањем између духовне и телесне лепоте, морамо, мислим, да пођемо даље него Михелис ако желимо да византијску уметност поставимо на њено право место у историји уметности. Ако је тачно да је духовна лепота или узвишено већа вредност од телесне лепоте, и да — као што то Михелис тврди, а и ја сам у то убеђен — византијска уметност има за непосредан циљ да изрази узвишено и у овој својој намери успева у највећој мери, онда долазимо до закључка да византијска уметност не само што је по вредности једнака са уметношћу класичне древности и ренесансе, него их и превазилази.

Нека друга разматрања воде нас истом закључку. Испитујући византијску уметност са тачне гледишта естетике, Михелис истиче естетски доживљај који пружа византијска уметност, али не и утицај који она има на моралну и духовну природу човека. Зато су византијски писци као што су Јован Дамаскин, Теодор Студит, Симеон Солунски и многи други, посматрајући уметност више са психолошке и религиозне тачке гледишта него са естетске, премда признају естетски доживљај који изазивају византијске цркве и иконе, сматрали естетски доживљај за нешто споредно. За њих ови сакрални уметнички предмети имају још једну додатну вредност, далеко значајнију него што је естетски доживљај. Та вредност је у утицају који ови предмети имају на моралну и духовну природу оних који сазерцавају те предмете. Црквене грађевине и иконе посматрамо не само као предмете који нас доводе до усхићења, него више као живе подсетнике на једну

[3] Види: Рид „Византијска уметност... је најчистији облик религиозне уметности који је хришћанство икада остварило", op. cit. ст. 117.
[4] Ради опсежније обраде свога предмета види моју студију **Иконографски украс у православној Цркви,** у: The orthodox Ethos, ed by A. J. Philippou, Oxford, 1964.

стварност изнад њих, на ствари трансцендентне, натприродне и као на снажни подстрек за наше унутарње очишћење и преображај.[3] Значајно је то — да облик и лепота цркве — подсећа Византинце на небо, на Бога, и на душу као на храм Божји која треба да се очисти и да се украси сваком врлином. Исто тако, важно је то да иконе пробуде у нама спомен на свете личности и догађаје ту насликане, као и на истине хришћанске вере, подстичући на тај начин наше морално и духовно ревновање, и удвостручујући наше напоре да подражавамо светитељске личности и да живимо у светлости верске истине."[4] Класичној и ренесансној уметности недостаје ово значајно својство. Та нецрквена врста уметности нуди уживање, естетски доживљај, али нас не изводи изван и изнад природе у област духовне стварности, и зато она није у стању да изазове преображај нашег унутарњег бића.

Иконографија

Последњих година написано је много књига и текстова о византијској иконографији. Са врло мало изузетака, међутим, ови написи опширно се баве углавном историјском и естетском страном овога питања. Међу онима који су о византијској иконографији писали првенствено са становишта њене унутарње суштине налази се Фотије Кондоглу (1895—1965), најистакнутији иконописац савремене Грчке и један од њених најзначајнијих књижевника и религиозних писаца. Премда је он рекао запажене ствари о византијској иконографији и раније, тек у 1943. години он почиње да опширно и меродавно пише о сакралној уметности, настојећи да објасни њене изразите црте и да укаже на њену велику вредност. У 1943. години написао је низ текстова под насловом: **Akêlidôta Arhetipa,** „Непорочни Праликови", који су се појавили у **Nea Estia,** водећем књижевном часопису Грчке. Касније је такође написао безброј

[5] Атина, **Астир**.

текстова објашњавајући и бранећи византијску уметност. Ови текстови објављивани су у новинама, часописима и енциклопедијама. Његова настојања да се византијска иконографија схвати и оцени правилније достижу врхунац у штампању 1960. године једног монументалног дела у две свеске под насловом: **Ekfrasis tis Ortodoksu Ikonografias, Израз Православне Иконографије.**[5] Ова књига служи уједно као приручник за иконописце, који се уче техници сликања иконâ према византијској традицији и ту им се објашњава како поједини свети лик или сакрални догађај треба сликати, а исто тако ова књига је и покушај да се просечном читаоцу омогући да проникне у дубљу, духовну суштину иконâ које су рађене према овој великој традицији.

Кондоглу не расправља о византијској уметности језиком, или методом савремених световних философа и естетичара. Он говори као иконописац и религиозни мислилац, који дубоко доживљава византијски дух — аскетски и мистички дух источног православља. „Византијска уметност", вели он, „за мене је уметност над уметностима. Ја верујем у њу као што верујем у религију. Само ова уметност храни моју душу својом дубином и тајанственим моћима; она може да утоли жеђ коју осећам усред безводне пустиње која нас окружује. У поређењу са византијском уметношћу, све остале уметности изгледају ми безначајне јер се труде око многих ствари, а само једна је потребна."

Он истиче једноставност, јасноћу, уздржаност, снагу, изворност и високу духовност византијске уметности. Ова уметност, напомиње Кондоглу, „то је уметност која има најснажнији карактер са највећом духовношћу и оригиналношћу".

Многи, међутим, мисле сасвим другачије. Они потцењују византијску уметност јер јој недостаје природност. Он не пориче да византијским сликама и мозаицима недостаје „природност". Међутим, он напомиње да једна слика није добра зато што је „природна", зато што тачно

преноси анатомску грађу тела и принципе перспективе, него из сасвим других разлога. Сликарско дело може да изгледа „природно и управо зато да не буде добро". Међутим, руке и ноге на византијској икони могу да изгледају неприродне, ипак су оне истинитије, изражајније, више уметничке него што су руке које је сликао, рецимо, један Рафаел.

Према томе, византијску иконографију не треба осуђивати зато што она није натуралистичка, реалистична, или што не одражава верно спољашњи свет. Јер њен циљ је нешто сасвим друго. Византијска иконографија има религиозну функцију. Она тежи да изрази духовне ствари да би самим тим помогла човеку да проникне у тајне хришћанске вере; она тежи да помогне да се човек уздигне у више области Битија, да се душом вине до Божјег блаженства.

Служећи се традиционалном религиозном терминологијом, Кондоглу повлачи оштру разлику између две врсте уметности, „световне" или „телесне", с једне стране, и „духовне", с друге стране. „Световна уметност је или **натуралистичка** или **имагинативна**, то јест, или подражава природу описујући „спољашњи изглед човека и других створења" или ствара произвољне слике према укусу људске маште. У оба случаја таква уметност је извештачена и разметљива. Примера за ово наилазимо у радовима Рафаела, Гвида Ренија, Карла Долчија, Енгра, Реноара и Пикаса.

„Духовна" уметност, с друге стране, не подражава ни природу, ни материјални свет, ни произвољне ликове из људске маште, него ствари које припадају царству духа, служећи се при том сакралним и симболичким формама и мистичним бојама. Она није извештачена и уображена, него једноставна и смерна. Не служи људским страстима, него Богу. Није индивидуална, него свечовечанска, јер није вођена личним, субјективним склоностима, или световним укусом свога доба, него Предањем и Божанском благодати. Византија даје пример једне такве уметности.

Као што сам већ напоменуо, Кондоглу истиче једноставност, јасноћу, уздржаност и снагу византијске уметности „Узмимо", вели он, „као пример Свету Деву Марију приказану на византијским иконама и упоредимо је са театралним идолом који је сликан на Западу и називан истим именом. Прва је скромна, достојанствена, поштовања достојна; а друга је нека лутка са прстењем и наушницама, и мноштвом несветих дрангулија..." Затим, узмимо Рођење Христово. „Грчки православни иконописци сликали су Христово Рођење са осећањем мистичног страхопоштовања као неко ко верује једноставно и истински, као 'дете" према Христовима речима." Она има једноставност еванђељског језика којим је описан тај догађај. Ту су облици и боје мистични, једноставни, непретенциозни; то делује веома изражајно без разметљивости, то је дубоко али без замршености. Узмимо, с друге стране, како исти овај догађај приказују сликари Западне цркве. Рођење Христово приказано је овде извештачено, као нека позоришна представа, слична онима које виђамо по биоскопима. „Слике западних иконописаца", напомиње Кондоглу, „представљају један свет који је туђ Еванђељу, нарочито слике које су радили сликари италијанске ренесансе"... Нарочито ове су лишене религиозне скрушености, лишене су мистичне дубине јер су биле сликане да би се уметник разметао вештином да наслика ствари које изгледају природне, и да би изазвале естетски доживљај.

Световна уметност је занесена спољашњом лепотом, док је духовна уметност обузета унутарњом лепотом. Кондоглу јасно и недвосмислено ставља унутарњу духовну лепоту изнад спољашње лепоте, и духовну уметност изнад световне. Спољашња, телесна лепота, примећује он, плитка је и пролазна, док је духовна лепота дубока и непролазна. Телесна лепота изазива спољашња чула, док духовна лепота утиче на унутарња чула

— она изазива у нама осећање поштовања, смерности, и „радосне туге", о којој говори Св. Јован Лествичник.

Што се тиче начина како стварати дела духовне уметности, Кондоглу сматра да то изискује одређено унутарње стање душе. Таква дела, сматра он, не може стварати „ниједан телесни човек ма колико велики уметник био". Њих може да ствара само уметник, па био он и неписмен, који пости, моли се, и живи у стању скрушености и смерности. Јер само тада је душа „прожета благодаћу, узлеће високо на духовним крилима, и постаје способна да изрази дубину царства светих тајни".

„Исто тако", каже Кондоглу, „овако изражену духовну лепоту не могу да примете развратни, извештачени, безбожни људи као што не разумеју ни лепоту Еванђеља и свега онога што одише духовним миомирисом." Такви људи разумеју само језик чулâ; међутим, духовна уметност „не обраћа се чулима, него духу". Да би се разумела духовна лепота, за то треба имати посебну осећајност. Ову осећајност могу да развију у себи не само образовани људи, него и они који то нису. Прост народ, тврди Кондоглу, разуме и цени византијску уметност, док лажно-образовани, који су изгубили своју здраву једноставност и побожност, то не чине; они је презиру или у најбољем случају гледају на њу некако са висине просто као на „истанчану археологију". Такви људи, вели он, желе да слушају театралну музику у црквама и да гледају иконе са кочоперним ликовима румених образа. Они не воле византијску архитектуру, музику, ни иконографију, које извиру из дубоке побожности православља, него желе да црква постане позориште, а служба Божја да се претвори у позоришну представу.

Овде ми паде на памет Лав Толстој. „Једно добро и узвишено уметничко дело", каже тај руски писац, „може да буде неразумљиво, али не за једноставне, неискварене сељаке (оно најузвишеније они разумеју) — док може да буде а често и јесте неразумљиво за образован, покварен слој народа који је лишен вере".[6] Кондоглу, међутим, не мисли као Толстој, да су сви који нису покварени подједнако способни да разумеју и осете духовну уметност. Толстој тврди да уметност „делује на људе независно од њиховог степена развоја".[7] Кондоглу, с друге стране, сматра да човек који је сачувао не само једноставност, то јест целомудреност и неисквареност своје природе, него има такође једну вишу духовност, тај може боље да оцени вредност једног уметничког дела. Да би се дело једног уметника разумело у потпуности, каже Кондоглу, морамо бити на истом степену чистоте и духовног развоја као он.

Кондоглу истиче, као што сам напоменуо, снагу византијске уметности. У европским земљама, вели он, слике које су чувене по својим уметничким вредностима могу да се нађу у црквама. Ипак, оне немају снагу да нас дирну тако дубоко као дела неких нешколованих и непознатих византијских сликара. Ово својство не налазимо само у сликарству, вели он, него и у мозаицима, црквама, хвалоспевима, музичким и другим уметничким делима византијског или православног предања. Јер сви они изражавају, различитим средствима, једну исту унутарњу суштину.

Превела са енглеског
Јелисавета Вујковић

[6] Лав Толстој, **Шта је уметност? Оглед о Уметности**, прев. A. Maude-Oxford, 1929, ст. 179.
[7] Ibid., ст. 178.

■

Библијско виђење лепоте

Павле Евдонимов

□

„Лепо је одсјај истинитог", говорио је Платон: тврдња коју је овај геније грчког језика комплетирао, стварајући јединствени израз **калокагатија** (καιοκαφθια); добро и лепо у том случају постају падине истог врха. На највишем ступњу библијске синтезе, истинито и лепо се нуде гледању, сазерцању, њихова жива симбиоза указује на целосност бића и чини да се лепота испољава.

„Птица на грани, љиљан у пољу, јелен у шуми, риба у мору, безбројне чете радосних људи објављују весело: Бог је љубав! Али испод, носећи све ове гласове као ричући бас, под свим тим чистим сопранима, чује се из дубина (de profundis) глас оних који су спремни на жртву: Бог је љубав!"[1]

Мученици, спремни на жртву, ти „рањени пријатељи Женика" који „постају представа анђелима и људима", представљају основне акорде величанствене химне спасењу. Пожњевено класје Господ сабира у житнице свог Царства. Предање у томе види саображавање Христу у Лепоти; Никола Кавасила, велики литургичар из XIV века, то потврђује говорећи о „онима који изнад свега знадоше волети Највишу Лепоту",[2] божанско семе „љубав (αγαπη) укорењену у срцу."[3]

Створитељ, стварајући свет из ничега, божански Песник, компонује своју „Симфонију у шест дана", **Шестоднев,** и, у сваком од њених чинова, он „виде да то беше лепо." У грчком тексту библијске приче стоји καλον — лепо, а не αγαθον — добро, хебрејска реч има оба значења. С друге стране, глагол **стварати** се у хебрејском језику мења као свршени глагол: свет је био створен, створен је, и биће стваран до свршетка. Излазећи из руку Божијих, зачетак је већ леп, али му је потребна еволуција, историја, бурна и трагична Историја синергије, божанског и човечанског садејствовања. По св. Максиму Исповеднику, свршетак прве лепоте у савршеној Лепоти се поставља на крају и добија име Царство.[4]

[1] Киркегард, **Белешка из 1852**, Бохлин, 1941, стр. 251.
[2] М. Лот Бородин, **Никола Кавасила,** 1958, стр. 156.
[3] Св. Јован Златоуст, исто, стр. 155.
[4] **Мистагог.** 23, P.G. 91, 701 C
[5] **Трактат о молитви,** I. Hausherr, Париз, 1960, стр. 83.
[6] Физ. главе, 37.
[7] Св. Симеон Нови Богослов, **Химна божанској љубави,** Духовни живот, 27, 1931, стр. 201.
[8] **I Кор.** 12:3

Предање овде доноси врло значајну прецизност. Један велики духовник из IV века, Евагрије, тумачећи варијанту **Оче наш** у јеванђељу светог Луке, где, уместо „Царство" стоји „нека Св. Дух дође" каже: „Царство Божије је Дух Свети, и ми молимо Оца да нам га пошаље"[5]; у сагласности са Предањем, Евагрије тако изједначује Царство и Дух Свети.

Ако је, дакле, Царство које се сазерцава **Лепота,** Треће Лице Св. Тројице се открива као Дух Лепоте. Достојевски је то добро схватио: „Дух Свети", каже он, „је непосредно схватање, разумевање Лепоте", он преноси светлост, светости. Зато по светом Григорију Палами, у крилу Св. Тројице Дух је „радост вечна... где Тројица налазе задовољство у заједници". Славна Рубљовљева икона Тројице нуди нам непосредно виђење те божанске Лепоте.

Тројична догма јасно објашњава: ако је Син Реч коју Отац изговара и која постаје тело, Дух Свети је манифестује, пројављује, чини да нам буде доступна, да је чујемо у јеванђељу, али он сам остаје сакривен, тајанствен, нем, нечујан, „неће говорити о себи" (**Јов.** 16:13). Његова Личност се крије у самом богојављењу: „Твоје Име тако жељено, и стално објављивано, нико не би знао рећи **шта** је."[7] Његово властито дело као Духа Лепоте је „поезија без речи." У односу на Слово (λογος), јеванђеље Духа Светог је визуелно, сазерцајно. У својим откривењима, Дух Свети је „прст Божији" који слика Икону Бића нетварном Светлошћу. на прагу неизрециве Мудрости Божије, он чини да се сазерцава софијанска Лепота уграђујући га у Храм космичке Славе.

„Оно што нам реч каже, слика нам показује немо, оно што смо негде чули, ми то видимо", кажу Оци Седмог васељенског сабора поводом икона. Дакле, ако „нико не може рећи: Исус је Господ, осим Духом Светим"[8], нико не може представити слику Господа осим Духом Светим. Он је божански **Иконограф.** Чин освећења цркве посебно наглашава овај

[9] Редакција јеванђеља и иконе настају после Педесетнице.
[10] **Ом.** 1:2
[11] Jean Hani, **Симболика хришћанског храма,** Париз, 1962, стр. 126.
[12] Св. Доротеј, **Предавања корисна души**

[13] По Св. Јефрему Сирину, бисер подсећа на крштење водом и ватром јер је он плод сједињења воде и ватре — светлости. Св. Макарије говори о „Небеском бисеру", слици „божанске Светлости" која у јеванђељским причама симболише Царство.

атрибут Духа Светог. Тропар (четвртог гласа) пева савршенству форме која одговара доласку Лепог: „Као што си горе разоткрио величанственост неба, исто тако си доле открио лепоту светог стана твоје славе." Следи епиклеза: „Твојом неизрецивом љубављу према људима... твар је примила као слику новог савеза Богојављење на Синају, чудо несагориве купине и храм великог Соломона; ми те молимо, ми те преклињемо... пошаљи на нас и на сво твоје наслеђе твој Пресвети Дух..." — „Господе волим лепоту дома твог" (**Пс.** 25).

Добро познати атрибути Духа су Живот и Светлост. Светлост, пре свега, је сила откривења и зато Бог откривења (Deus revelatus) се назива Бог-Светлост. Његова сила „просветљује сваког човека који долази на свет" (**Јов.** 1:9) и по св. Симеону „преображава у светлост оне које просвећује". Чак и више, она постаје извор сваког познања: „У Твојој светлости ми ћемо препознати сваку светлост" (**Пс.** 36:10).[9] Постоје „гледишта", увек делимична, дакле искривљујућа, и постоји пун поглед који, по св. Макарију, преображава читавог човека у јединствено огромно око[10] проникнуто божанском светлошћу. Св. Григорије Ниски подстиче да се „гледа оком Голуба" а св. Максим Исповедник „оком Божијим".

Као што у центру круга постоји јединствена тачка, где се секу све праве које одатле полазе, исто је тако у Богу. Онај који се удостојио да до њега дође, познаје једноставном науком без концепта све идеје створених ствари.[11] „Без концепта" значи да је поимање интуитивно и контемплативно и зато иконописци проповедају „пост очију"[12] који поново враћа контемплацији.

На оптичком плану, око уопште не примећује предмете већ светлост која се од њих одбија. Предмет је видљив само зато што га светлост чини светлећим, обасјаним. Оно што се види то је светлост која се сједињује са предметом, постаје на неки начин једно са њим, узима његов облик, обликује га и открива. Мистична интеракција угља и светлости ствара дијамант, лепоту. По старом народном веровању, муња која севне у ноћи из шкољке рађа бисер.[13] Простор постоји само светлошћу која од њега прави матрицу сваког живота. У том смислу живот и светлост се изједначују. Светлост оживљава свако биће чинећи га присутним, правећи од њега онога који види и који је виђен, онога који живи са и „ка другом" битишући један у другом. С друге стране, пакао (**Хадес** — грчки или **Шеол** — хебрејски) значи мрачно место где самоћа деградира биће до потпуног сиромаштва ђаволског солипсизма, тамо где се погледи не сусрећу. Коптске **изреке** старца Макарија нам дају врло потресан опис те самоће. Заробљеници пакла су леђима везани једни за друге и само велико сажаљење, милост и молитве живих за тренутак им доносе предах: „Време од једног мига, довољно да се види лице другога..."

По библијској причи о стварању света, у почетку „би вече, и би јутро и би дан..." **Шестоднев** не познаје ноћ. Тама и ноћ нису били створени Богом; за тренутак ноћ је само знак непостојећег, апстрактно ништавило „одвојено" од бића својом природом. Јутро и вече означавају смењивање догађаја, указују на стваралачку прогресију, образују само дан, димензију чисте светлости. Његова супротност, ноћ, није још увек ефективна сила таме; ноћ у Јовановом смислу појављује се само у паду. Она није само пасивно и једноставно одсуство светлости. Психијатри знају да свака „спољашња пасивност" крије глув и активан отпор. Тама о којој је реч, безнадежно је бекство у унутрашњост ње саме, јер је немоћна да се ослободи светлости, и која, да би се сакрила, покрива себе мраком кривице, испољава демонски свестан став негације и одбијања.

У време тајне вечере, горња соба би сва обасјана светлошћу јер је Христос у средини окружен апостолима. У том тренутку Сатана улази у Јуду и од тада Јуда више не може остати у светлосном кру-

[14] Григорије Палама, **Беседа на Ваведење**

гу: **Он брзо излази**, и Јован, обично шкрт у детаљима, примећује: **А беше ноћ.** Ноћна тама обавија Јуду и прикрива страшну тајну његовог јединства са Сатаном.

Први дан Стварања, примећују Св. Оци, није πρωτη већ μια није **први** већ **један,** једини, изван серије. Он је алфа која већ садржи у себи и призива омегу, осми дан, **Пуноћу.**

Овај први дан је дивна песма **Песме над песмама** самог Бога, живо муњевито представљање речи: „Нека буде Светлост!" Ова светлост није уопште оптички елемент, који ће се као танав појавити четвртог дана са астрономским сунцем. Првобитна Светлост, „у почетку", у апсолутном смислу, in principio, је најузбудљивије откривање Лица Божијег. „Нека буде Светлост" значи за свет који тек треба да буде створен: нека буде **Откривење,** и, дакле, Онај који открива, **Нека Свети Дух дође!** Отац произноси реч и Дух је објављује, он је **Светлост Речи.** Она открива Бога као апсолутно Ти и непосредно подстиче онога који је слуша и сазерцава, друга светлост избија из Светлости као њено друго ја и огледало у светлости — откривењу — јединству.

Чак и после пада „светлост светли у тами". Она не светли само да би светлела, она преображава ноћ у дан без заласка: „Твоја светлост ће се подићи у крилу помрчине и ноћ ће се претворити у подневну светлост" (**Исаија,** 58:40). „Око је светиљка тела: ако је твоје око здраво читаво твоје тело ће бити у светлости" (**Матеј,** 6:22). Предање исихаста нам је оставило методу умног тиховања, унутрашњег сабирања и науку светлости: „Савршени се уче божанском не само кроз Реч, већ кроз светлост речи (Дух Свети) тајанствено..."

На врхунцу светости, људско биће „постаје на неки начин светлост"[14]. Исто тако један Серафим Саровски се облачи у сунце и зрачи, назван „преподобни" (врло сличан), он је жива икона Бога — Светлост. Свети Григорије Ниски описује успон душе која чује глас: „Постала си лепа приближавајући се Мојој светлости." Човек је привучен горе, „пада горе", могло би се рећи, и достиже ниво божанске лепоте. Бити у светлости значи бити у заједници обасјаној, просветљеној која открива иконе бића и ствари, поима њихове логосе који се налазе у божанској мисли и продире тако у њихову савршену целосност, другим речима, у њихову Богом дану лепоту.

Откривење је на крају, али је оно исто тако у почетку. Светлост првог дана је предмет боговиђења, она је исто тако орган боговиђења. Исто као и у оно прво време Стварања „будући век сачињава читав један дан, велики **Дан**", каже св. Григорије Ниски. Заиста, по **Откривењу:** „Ноћи неће бити више, и људи неће имати потребу ни за светлошћу лампе ни за светлошћу сунца, јер ће их Господ Бог обасјавати." „Ја сам **алфа** и **омега**... почетак и крај." Круг Откривења је затворен диференцијацијом и у исто време са савршеним идентитетом свих његових елемената. Прва реч **Библије:** „Нека буде Светлост" је такође и последња: „Нека буде **Лепота**!" Целосни човек постаје живо славословље: „Слава Теби који си нам открио Светлост." — **Једину** ствар коју тражим од Бога је да станујем у дому његовом до краја живота да сазерцавам његову Лепоту" (**Пс.** 27:4). Св. Василије додаје: „Светитељи су се молили да се сазерцавање божанске лепоте прошири на вечност..."

Теологија лепоте код Отаца Цркве

По древном предању о „избору вере", каже се како је Владимир, кнез Кијева, слао, да би изабрао најбољу религију, своје изасланике Муслиманима, Јеврејима, Латинима и Грцима. Извештај који су његови изасланици поднели о ономе што су видели у Цариграду, учинио је да се без устезања одлучи за византијску форму хришћанства: „Не знађасмо да ли бејасмо на небу или на земљи јер на земљи се не може наћи слична лепота." Овде

се уопште не ради о естетском утиску, јер га прича бескрајно превазилази: „Тако, ми не знамо шта би се могло рећи али знамо добро једну ствар: а то је да је Бог ту са тим људима..." То је лепота Божијег присуства међу људима која одушевљава душе и издиже их.

Свети Герман, патријарх Цариградски, говорио је да је са Христом читаво небо сишло на земљу, да је хришћанска душа заувек освојена тим виђењем. Највећи источни Оци су песници визионари и њихово је богословље контемплативно. „Богослов је онај који зна да се моли", говорили су Евагрије и св. Григорије Ниски. Богослов је онај који литургично искуство, живо заједничарење са Богом, обликује у богословску реч. Молитвена теологија се компонује као литургична композиција, чак и формулисане догме представљају доксологију. Ту боље схватамо зашто Сергије Булгаков назива православље „небо на земљи", јер се у својим висинама (православље) изражава терминима светлости и лепоте.

За Дионисија Псевдо-Ареопагита Лепота је једно од Имена Божијих, стављено у однос са људским бићем, однос саображавања, јер „човек је створен по узору вечном, Архетипу Лепоте".[15] На том плану структуре архетипова стварање света садржи у клици његов крајњи циљ и детерминише човекову судбину: „Бог нам је дозволио да учествујемо у његовој Лепоти."[16] Оци прихватају ту перспективу и тако полажу темељ дубинске **Теологије Лепоте.**

Са Григоријем Ниским, Дионисијем, Максимом Исповедником, предање асимилира генијалне интуиције Платона о еросу као „рађању у лепоти". И већ химна љубави св. Апостола Павла (**I Кор.** 13), Павлова **Гозба,** је величанствени одговор Платоновој **Гозби.** Код св. Максима, Творац је „божански ерос", а Христос је „распети ерос." „Божански ерос", каже св. Макарије, „је учинио да се Бог спусти на земљу".[17] Василије каже: „Природно је да људи желе лепо".[18] Значи да је у својој суштини човек створен са жеђи за лепим, он је сама та жеђ јер је „слика Божја", „род Божији" (**Дела ап.** 17:29), он је у „сродству" са Богом, и „у тој сличности човек манифестује „божанску лепоту".[19] Литургична богослужења дефинишу извесну категорију светитеља називајући их „врло слични" (**преподобни**). Исто тако, аскетски зборник под именом **Филокалија (Добротољубље),** што значи „љубав према лепом", име симптоматично које значи да аскета, духовник „богоучитељ" није само **добар,** што је и нормално, већ је и **леп,** зрачи божанском лепотом: „Бог је поставио човека да буде песник божанске блиставости"[20], каже св. Григорије Назијанзин.

Антиохијска христолошка традиција ставља нагласак на људску природу откривења Логоса. Александријска пневматолошка традиција инсистира на Лепоти божанског. Св. Кирило Александријски прецизира говорећи да је својство Духа да буде Дух Лепоте, форма форми; у Духу, каже он, ми учествујемо у Лепоти божанске природе.[21] У време стварања, првобитни дах Божији који је човек удахнуо „учинио је да је човек постао савршено леп".[22] Запечаћен даром Духа Светог човек прима контемплативну харизму: носи у себи „скривен песнички логос", и, митротеос у микрокосмосу, „у себи самом сазерцава Божанску Мудрост, лепоту песничких логоса универзума".[23] Свети Василије Селевкијски говори о уметничкој харизми да се уђе у дубину и суштину ствари и да се она разоткрије: „Бог даје **биће** свему живом, а човек му даје **име.**"[24] Хајдегер у својој **Метафизици,** говорећи о Хелдерлину, каже да је суштина поезије баш у томе да дâ име, да створи име. Фигура „несагориве купине" или „пламен ствари", по изразу св. Исака Сиријанина, овде долази до потпуног изражаја: „Неизрециви, дивни огањ, сакривен у суштини ствари као у грму", каже св. Максим Исповедник, „огањ је божанске љубави и раскошни сјај његове лепоте у унутрашњости сваке ствари."[25]

Контемплативна, сазерцатељна, уметност је у центру космологије Светих Ота-

[15] **Црнв. јерарх.** III, 7.
[16] Исто, III, 11.
[17] **Хом.** 26,1.
[18] **Regulae fusius tractate,** P.G. 31, 912 A.

[19] Св. Григ. **Ниски, De opif. hom.** 18, 192 CD.
[20] P.G. 38, 1327.
[21] На Јована 16:25; P.G. 73, 464 B.
[22] **Матеј,** 24:51.
[23] Св. Василије, **Ом. 21**; P.G. 31, 549 A; 216 A.
[24] **Ом. на Св. писмо,** P.G. 85, 41 A.
[25] Амб.; P.G. 91; 1148 C.

[26] Омил. 53, види Владимирску икону.

ца: визија логоса архетипова, божанских мисли о стварима и бићима изграђује величанствену визуелну теологију, иконософију. Свака ствар поседује свој логос, свој „унутрашњи говор", њена „ентелехија" је уско везана за конкретно биће. Ту везу успоставља божански **Fiat;** он је адекватна а тиме и транспарентна веза између форме и њеног садржаја, њеног логоса; њихово интимно прожимање, њихова тајна сагласност (коинциденција) се јавља као светлост, и ствара лепоту. По светом апостолу Павлу, слава се јавља тамо где се поистовећују форма и идеја Бога који у њој обитавају, а нарочито тамо где форма постаје место богојављења, где се тело изграђује у храм Духа Светога. Христова лепота је у коегзистенцији божанске трансцендентности и иманентности. Молитва упућена ангелу чувару назива га чуварем душе и тела, њихове узајамне прозрачности, показујући га као чувара лепоте.

Моћни дух може да преузме и да прихвати болесно тело, несавршенство нашег света; његово стање упућује на тајну **страдања** (кенозе) Слуге Божијег, о ком говори пророк Исаија (53:2): „Без лепоте и сјаја и без милолике спољашњости", то је кенотички вео бачен на раскош изражен псалмом (44:3): „Леп си, најлепши од свих синова људских". То је исто „лепота скривеног човека срца", по изразу светог Петра (**I Петр.** 3:4). У том случају слабост постаје неизрециво „лепа", јер у превазилажењу, правом преображају, та препрека је стављена у службу духа у тајанственој саобразности тајном назначењу, циљу једног бића. У крајњем случају, „јуродиви" имају призив да што више учине себе ружним, и силазе до корена највећег презрења да би ту засејали светлост, нудећи понекад изглед разумљив само анђелима.

С друге стране, стравична ружноћа на граници демонског је помрачење, нестанак садржаја, спољашњост чисто формална, лешинска, или стравична форма јер је лажна и паразитска, лаж чија маска сакрива садржај, онтолошка перверзност, неистоветност, разузданост, распуштеност, различност, пакао и ништавило; у крајњој граници: безлична форма, апсолутно адекватна потпуно непостојећем садржају и, дакле, обострано нестајање.

Христов лик је људско лице Бога, Дух Свети се одмара на њему, и нама открива апсолутну богочовечанску лепоту, коју ниједна уметност не може никада да представи адекватно, само икона може да сугерише посредством таворске светлости.

Код Хераклита „рат је отац сваке ствари", с друге стране „хармонија, слога, лепота, мајка су сваке ствари". Хераклит даје чудесно изражајну слику лу́ка и лире. На грчком иста реч **виос** означава лу́к и живот, оно што убија и оно што оживљује. Отац-рат је симболизован луком а мајка-лепота лиром. Дакле, може се рећи да је лира сублимирани лу́к, лу́к са више жица; уместо смрти она пева животу. Тако, мушки ратник може бити сублимиран женским и измењен у живот, култ, културу, славословну литургију. На врху је лепота Мајке Божије, **Теотокос,** Мајка свих људи, нова Ева — Живот; изузетно обиталиште Духа Лепоте, чија се икона може, само она и само преко ње, приближити тајни. „Требало је", пише Палама, „да она која је требала да роди најлепше од све деце људске буде сама неописиво лепа."[26] Јосиф Волоколамски (XV век), велики љубитељ уметности Андреја Рубљова, у свом **Говору о поштовању икона** се уздиже до високе поезије. Говорећи о икони Свете Тројице он каже: „Од видљиве слике дух се извија ка божанском. Није предмет (материјална икона) тај који се поштује, већ Лепота сличности коју икона тајанствено преноси..." Икона илуструје оно што византијска литература назива „неизрецива искра божанске Лепоте..."

Свако катафатичко сазнање позитивно постулира, захтева, тражи апофазу, границу где се оно зауставља, на прагу неизрецивог и налази свој крај у систему сазерцаваних символа; то је „символички реализам" литургије који увек означава символизам епифаније (богојав-

љења): оно што је призвано у епиклези одговара непосредним доласком, изражено је видљивим зрачењем светих тајни и култом. Свети Максим Исповедник визуелно представља створена бића у концентричним круговима оно Христа-Космократора. На крају открива се свет: „слика и појава невидљиве светлости најчистије огледало, раскошно, целосно, без иједне мрље, без иједне сенке, примајући, ако се тако може рећи, сав сјај од првобитне лепоте".[27] Твар ће бити сједињена са Творцем све док не дође до „идентитета кроз асимилацију", до плода обожења, „идентитета кроз делање" који као нека тачка уједињује две обале изнад провалије. Све антиномије света завршавају растварајући се као пара у плаветној вечности.

„Људски неодољиви ерос" се устремљује на јединоме Жељеном да би се сусрео са божанским Еросом који „са своје стране излази из себе самог и уједињује се тако са нашим духом."[28] То је баш оно рађање у лепоти тако снажно подвучено у тајанствености литургије, која је натопљена мислима Светих Отаца. Створен по слици Створитеља, човек је исто тако стваралац, уметник, песник. „Песничка" и славословна теургија условљава и формира живу теологију: „савршена лепота долази одозго, из јединства са небеском (Божанском) светлошћу више него оном која осветљава, и која је јединствено мерило сигурне теологије", тврди одлучно Григорије Палма.[29]

Оно што предвечни Савет Божији одлучује о судбини човека, **Откривење** сабира у вечну хвалу Богу: „И сви анђели... старци и четири животиње... поклонише се пред престолом, лицем према земљи и обожаваху Бога говорећи, Амин, Алилуја! И са трона дође глас који говораше: Хвалите Бога сви његови служитељи" (**Откр.** 7:11, 19:4). Светитељ није натчовек, већ онај који живи своју истину као литургично биће. Најтачнију антрополошку дефиницију Оци налазе у „евхаристијском служењу". Људско биће је човек **Sanctus**-а у свом узношењу ка хору анђела који „у вечном мирујућем покрету око Бога...

[27] **Мистаг.** 23, P.G. 91, 701 C.
[28] J. Мејендорф, **Григ. Палама,** стр. 178, 212.
[29] J. Мејендорф, стр. 140.

певају и благосиљају тројичним благословом тројичност лицâ јединог Бога".[30] Литургичка песма **Sanctus** је **теологија,** то јест песма компонована Духом Светим.[31]

„Певаћу Богу мом док сам жив" (**Пс.** 104:33). За ту „акцију" човек је издвојен, створен светим. Певати свом Богу његова савршенства, једном речју његову Лепоту, за човека је једина брига, једини његов „рад" потпуно бесплатан. „Молитељка" катакомби представља исправан став људске душе, њену структуру у облику молитве, „Потчинити земљу" значи преобразити је у космички Храм обожења и служења Богу. То је омиљена тема иконографије која резимира јеванђељску вест у једној речи: Χαιρε, „радујте се и славите... нека свако створење које дише благодари Богу". Апостол Павле маестрално дефинише крајњи циљ харизме: „Ви сте запечаћени Духом Светим... и Бог је присвојио за себе (та запечаћена бића) да би хвалили његову славу" (**Ефс.** 1:14). Тачније се не би могао одредити трансцендентни позив човека, његово славословно и иконописно служење: „Сједињени у твом храму, ми видимо себе у Светлости твоје небеске лепоте", пева Црква.

Духовност Кавасиле (XIV век) је синтеза дуге традиције, и дефинише се као учествовање свих верника у литургичкој есхатологији: „будући живот се **нагнуо** да би се сусрео са садашњим животом, сунце славе нам се јавило са неизмерним снисхођењем... хлеб анђела је дат људима". Као „прави љубавник" Бог „ствара универзум и лепоту", оваплоћује се и умире од љубави. На крају, Кавасила евоцира славну **Парусију,** када се Христос буде појавио изнад облака „леп Корифеј у средини лепог хора" и када привуче себи сваку твар, у заносу одушевљења. „Други долазак Христов... каква представа! Сабор богова око Бога, лепотна створења праве венац око врхунске Лепоте."[32] Обожена човечанска природа Христова, нека врста „бунтиње од стакла", блистаће као облак тросунчаног злата. Кондак Недеље Православља каже: „Ло-

[30] Св. Максим, **Мистаг.**, гл. 1-21.
[31] E. Петерсон, **Књига о Анђелима,** Desclée de brouwer, 1954.
[32] **Мој Живот у Христу,** стр. 136, 157.

[33] **Sources chretiennes,** 1955, стр. 149.
[34] У својим домовима православни Руси имају посебно уређен кутак где се налазе иконе, кога, са великом духовном нежношћу, називају „угао лепоте“.

гос... враћајући поново упрљаној слици њено првобитно достојанство, сједињује је са божанском Лепотом“. „Кад нас благодат види да ми тежимо Лепоти, свим нашим бићем“ каже св. Диадох Фотикијски, „она њој даје печат сличности.“[33] Прокопије од Газе, у **De aedificiis** (I, 1) велича лепоту храма св. Софије и бележи да се она „Богу допада посебно“. Бог се пријатно осећа у сваком уметничком делу, огледалу његове славе, у сваком светом човеку, икони његове величанствености.[34]

Превео са француског
Јован Цветић

■

Ајофаза[1] *или узлазни йуш иконе*

Павле Евдокимов

□

Свети Григорије Нисни[2] говори о „урођеном покрету душе који носи на врховима духовне лепоте“, а Св. Василије[3] о „пламеној и урођеној жељи за лепим“. Овај смисао за лепоту објашњава тако истанчану културу иконе. Али, гле, аскетски аспект православне духовности долази, изгледа, да побије ту културу и да је стави под знак питања.

Заиста је православље, тајанствено скромно и прочишћено до крајности, одлучно против сваког маштања, сваког представљања чулног и визуелног, сваке „илузије“ која покушава да Божанство сведе на фигуре и форме. Аскетско истраживање „настрадалног страдања“ прочишћава тајанствене путеве и немилосрдно одстрањује сваку фантазију, јављање, визуелни или чулни феномен. Чак се и „екстаза јавља код почетника а не код савршених“, тврди св. Симеон.[4] „Fama miraculorum је дело психичког а не духовног“, прецизира Јован Ликопољски.[5] „Ако видите неког младог монаха да се пење на небо самовољно, ухватите га за ноге и спустите на земљу јер му то ништа не вреди.“[6] „Не труди се да за време молитве замишљаш слике или фигуре“, саветује свети Нил Синајски,[7] и резимира тако класично учење источне аскезе. Али ипак, православље је створило култ иконе, окружило се сликама и симболима и изградило, на сложен и богат начин, видљиви аспекат Цркве. Ту се налази право питање. Паламитски исихазам (XIV век) даје одговор на њега, утолико пре јер је он срце православља, и ставља нагласак на антиномични карактер својствен источној мисли. Могуће је да непознавање иконе на Западу долази оправдано од непознавања паламизма.[8]

Снажна духовна култура, „слика водиља“, икона је у сродству са искуством великих духовника, „богоучитеља“ „учених Богом“.[9] У својим врховима, ово искуство трансцендира ка неописивом и неизрецивом и захтева радикални преображај људског бића, његово обожење. Св. Григорије Палама овако говори о сведоцима Преображења на Тавору: „Светло-

[1] **Apophase** (апофатична теологија): негативни узлазни пут богословске контемплације: она превазноси слику и свани концепт ка неопредмећеној и несазнативој пунођи Тројице. **Cataphase** (натафатична теологија): позитивни силазни пут, богословсне мисли. Она формулише манифестације, Божије „изласке" у његовим именима и његовим „енергијама". Енергија означава дејство којим се Бог објављује и његово потпуно присуство у тим енергетсним манифестацијама, нинад суштиноким, суштина остаје радикално трансцендентна. Православна теолгија, ништа не делећи у апсолутној једноставности божансној, разлинује у Богу: Три Ипостаси, природу или суштину и енергије. У два различита начина постојања, Бог је потпуно присутан у својој суштини али је исто тако потпуно присутан у својим енергијама.

[2] P.G. 44, 161 C.

[3] P.G. 31, 909 B. C.

[4] P.G. 143, 401 B.

[5] **Orientalia christiana** 120, 1939, стр. 35

[6] **Vitae Patrum** X, 10, III,

ст није почела и није се завршила; она је остала неухватљива и неопазива за чула, иако је била сазерцавана, тајногледана очима апостола... То значи да су преображајем чула ученици Господњи **прешли из тела у Дух."**[10] Таворска светлост није само предмет тајнозрења, она је исто тако и услов: „Онај који учествује у божанској енергији... постаје сам, на неки начин светлост; он је уједињен у светлости, и са светлошћу, види оно што остаје сакривено онима који немају ту благодат; он надилази тако телесна чула и све што може да се сазна умом..."[11] То је претварање човека у светлост,[12] и гледање божанским оком коме се читав човек придружио онда када се Бог огледа у нама. Супротно свакој мистици лишеној оваплоћења, паламизам наглашава да је читав целосни човек, жив и недељив, дух, и тело продуховљено, који учествује у искуству божанских ствари. У сваком случају, искуство остаје неизрециво: реалности будућег века немају властите директне називе. Може се имати што се њих тиче само извесно једноставно сазнање, изнад сваке речи, сваког елемента, сваке слике, боје, фигуре или било ког сложеног имена [13] Заједничар божанске природе (**II Петр.** 1:4), човек учествује у њеном непојмљивом својству. Божанска недостижност не означава само природну слабост која одликује стање твари, већ неистраживу дубину трансцендентног. Бог је жив и слободан и зато је суштински тајанствен у својој природи. Они који сазерцавају божанску светлост виде Бога као Тајну. Паламизам синтетизује читаву православну мистичну теологију у разликовању божанске суштине, несазнајне и радикално трансцендентне, и иманентне енергије којом човек реално заједничари са Богом. Светитељ сагледава постојање Божије али не може да продре у суштину његову. Иконографски, енергије могу бити схваћене као **највиша,** коначна икона неприступачне божанске суштине. То је видљива светлост апсолутно невидљивог. Сазерцавањем се човек у тајнозрењу издиже изнад сваке чулне форме; **то није одсуство форме,** већ прелаз ка оном што се у терминологији **Дионисија** Ареопагита назива һурег-икона, надслика. Њена светлост превазилази чула и разум; нематеријална и нетварна, виђена на Тавору, она ће бити „тајна Осмог Дана." Правећи алузију, јер је свака реч овде немоћна, св. Симеон Нови Богослов сугерише без тумачења: „Када достигнемо савршенство, **Бог се јавља ликом, међутим ликом Божијим:** јер Бог се тешко појављује у фигури или неком знаку, већ се показује видљив у својој једноставности, створеној од светлости без форме, несхватљив, неизрецив. Ја не могу ништа више рећи. У сваком случају, **он се показује јасно.** Савршено је препознатљив, говори, чује на начин који се не може изразити... Али шта ћу рећи о ономе што је неизрециво? Оно што око није видело, што ухо није чуло, оно што није дошло у срце човека, како би могло бити изражено речима? Иако се све то налази у нашем унутрашњем човеку даром Божијим ми никако не можемо то измерити разумом, ни изразити речима."[14] То је улаз у „место познања без слика и ствари", каже св. Максим Исповедник, где „ум постаје невештаствен".[15] Треба добро схватити да апофатичка теологија, насупрот агностицизму, конституише нарочити облик „познања кроз непознавање." То је „божанска тама" схваћена као позитивно искуство Бога, као Постојећег. Радикална метаноја, промена ума, ништа не ограничава јер она превазилази сваку границу на пунођи мистичког јединства. Њено сазерцавање се збива с ону страну говора; обустављање сваке сазнајне катафатичке активности кулминира у исихији, немом сабирању ума где „мир превазилази свани мир". Икона оправдано „освећује очи оних који виде и подиже ум ка мистичном богопознању"[16]. Изнад говора ставља се просветљење **divino modo,** невидљиво, нечујно, неизрециво. На крају, контемплација, тајнозрење је уједињавајуће, неизрециво с ону страну говора, „оно што рађа јединство".[17] Иконософија то дивно илуструје. Икона је сим-

[7] P.G. 79, 1193
[8] Учење св. Григорија Паламе који је у XV веку направио синтезу патристичне теологије о односима између Бога и човека.
[9] Мисли се да прве иконе светитеља представљају Стилите, народ је носио нућаме ове слике да би имао пред очима стални подсетник јеванђељских заповести.
[10] P.G. 151, 433 B.
[11] Св. Григ. Палама, **Омилије на Ваведење;** цитирано од стране монаха Василија.
[12] Св. Григ. Палама, **Омил. 53;** св. Максим Испов., P.G. 91, 1125.
[13] Св. Исак Сирин, **Омил. 11.**
[14] **Омилија 90.**
[15] P.G. 90; 1004 C
[16] **Synodikon**
[17] Дионисије, **Бож. имена,** 701 B.

болично-ипостатично, личносно представљање које позива на трансцендирање символа, на заједничарење у ипостаси, личности, да би се учествовало у неописивом. Она је пут којим треба проћи да бисмо га превазишли. Не ради се о његовом унидању, већ о откривању његове трансцендентне димензије. Она (икона) сусреће Ипостас (Божије Лице) и уводи у опит (његовог) Присуства очишћеног од емпиричке форме.

Чисти негативни пут је оумљење свега онога што је различито од Бога; он није довољан, јер Бог је исто тако изнад сваке негације, несазнатљив по природи, тајанствен у својој суштини. Зато његово присуство „које рађа јединство" не изражава се ни позитивним ни негативним терминима, оно је, једноставно, с ону страну.

„Обликован светлошћу без форме... Бог се јавља ликом, али ликом Божијим... Показује се у својој једноставности." Икона, дакле, не води ка чистом и једноставном одсуству слике, већ изнад и с ону страну слике, ка над-икони, неописивој, и то је њен апофатички аспект, иконографска апофаза, одрицање. Икона је последња стрела људског ероса послана у срце Тајне: „Онај који сазерцава божанску светлост, сазерцава тајну у Богу" каже св. Григорије Палама. Овај прекорачен праг, то је већ „ипостазирана Лепота", божански Мистагог, Св Дух који, са нама и у нама, тајнозри, сазерцава светлост Божију. Људска реч овде може да говори само ћутањем. Да би се сазерцавала „Светлост без заласка", треба да нестане сутон. Иконичној стрели божански **Ерос** одговара својом горећом али неизрецивом близином. Тавор зрачи, али га тишина открива.

Сама катафаза, потврда, чува могуће телопоклонство. У самој апофази, одрицању, икона би била нема и празна. Али апофатичка теологија није само једно просто **не,** њена негација уклања „идоле", али она поседује и њено властито **да,** иако трансцендентно и немогуће за формулисање, и тако превазилази сваку позитивну афирмацију. У њеној светлости, икона се појављује као последња муња о Божијој тајни. У моменту када каже „Оче наш који си на небесима", литургија призива онога који је **изнад небеса,** Бог επουράνιον. Исто тако, икона уводи у оно што је **изнад** иконе.

Свет, коме су одсечени иконични и небески корени, је непостојећи. Он је ништавило, икона ничега, потпуна метафизичка празнина. Насупрот њему, свако видљиво постојање је „слика урађена Божијом руком" која прича своје **mirabilia,** своје дивоте. Као што је психологија немогућа без душе, и доказује њену очигледност, и као што је литургија сва епиклеза (призив), Божији одговор и објављивање његовог Присуства, исто тако је и икона очигледност Царства Божијег. **Таворска светлост узима икону као иконографски доказ постојања Божијег.** У разређеном ваздуху висинâ, доказ је више него просто важећи, неопозив али само за оне који слушају јеванђељски захтев: „Онај који има уши нека чује".

Из круга тишине, изнад провалије која окружује Оца чује се глас: **Ја сам онај који јесам**, Јахве. Ово име скрива више него што открива, његова лепота је у томе да буде икона, место Божијег присуства: „Ти који си недокучив и неизрециво близак..."

Свет је неизвестан јер је **релативан;** Бог је известан јер је **апсолутан.** Бити релативан значи постојати у односу на оно што не постоји. Једино у том иконографском односу према апсолутном свет налази своју властиту стварност: бити икона, сличност. Човек не би никада могао измислити Бога, јер он може ићи ка Богу само полазећи од Бога. Ако човек мисли Бога, то значи да се већ налази у унутрашњости божанске мисли, то значи да Бог већ размишља у њему. Човек не би никада могао измислити икону. Ако човек тежи ка Лепоти, то значи да се већ купа у њеној светлости, да је већ у самој суштини жеђ за Лепотом и њеном сликом.

[18] Аграфон, Реч Господња сачувана у предању.

На почетку свог постојања човек је примио божански печат. Слика тражи свој божански Оригинал, тежи на свом архетипу, усмерава човека, разбија његову оамоћу: „Тамо где је човек сам, ја сам са њим".[18] Садржина мисли о Богу, његово утиснуто Име — икона, нису само садржина која би била мишљена или усликана, већ сусрет, непосредно присуство, источник јединства. Ако човек не може још ништа рећи о Богу, може већ да каже: Боже, Ти, Оче... Очигледност или извесност, у смислу Паскаловог Меморијала, долази од откривења. За сваки пријемчиви дух, Божије присуство претходи сваком питању и тиме га одбацује. Зато Јеванђеље непосредно понавља: „Онај који има уши нека чује"; и претпоставља исто тако јасно: „Онај који има очи нека види". Очигледност је ослепљујућа светлост која се одбија од онога који је ту присутан, а то је очигледност иконе. Она није само одсјај; Име нацртано, она га произноси, напомиње и призива и даје се на месту где силази божанска Лепота и одакле нам она долази у сусрет.

„У твојим светим иконама ми сазерцавамо небесне сиктије и веселимо се посвећеном радошћу." Радост, јер **Библија** почиње речима: „Нека буде светлост", и каже нам: „Нека Свети Дух дође", а завршава се виђењем небесног града и каже нам: „Нека буде Лепота". Људско срце се радује, јер Лепота — која је „благодат на благодат" — трансцендира правду Судије ка милосрдној Лепоти божанског Човекољупца. Икона **Deisis**-а — Мистичне Свадбе Јагњета — као неки раскошни триптих отвара своја крила на Кући Очевој и његовој Гозби Радости, Радости Лепоте, јер вечне Истине.

Превео са француског
Јован Цветић

■

Апофатичко богословље и византијска архитектура

Др Христо Јанарас

□

Да бисмо појмили ма какву форму уметности на простору православне источне Цркве, ваља нам поћи од значења које је источно црквено предање дало **материји — твари,** материјалноме свету који је наш свет. Разлиновање, растављање и супротстављање материје и духа може бити далекоисточног, азијатског порекла, но Источна Црква никад га није прихватила. Како у случају гностичне јереси (са њеним разним огранцима у разна времена), тако и у случају иконобораца, а доцније и варлаамита (14. век), а пре свега својим противљењем према западном схоластицизму који полази од Filioque. Православна црква је бранила хришћанско учење од теоретског дуализма, односно од опасности да се Откривење Божје претвори у један интелектуалистички метафизички систем. Познање Бога није неко учење које би се постизало мозгом, нити идеолошка вера и теоретска извесност, него искуство читавог човека, а у начелу телесно искуство. Познајемо Бога кроз коришћење света, примајући свет као јело и пиће, као благослов Божји. А ово правилно примање света сачињава **благодарење** човеково, живо општење човека с Богом, чиме се свет показује као објављење и појављење Божје, као тело Бога Слова.

Материја, дакле, није символ духовне стварности; она не добија своју вредност само у оној мери у којој објављује и пројављује духовне истине. Материјална стварност је непосредно и осетно пројављивање Енергија Божјих, Премудрости и љубави Божје, откривење Личности Логоса. Као што једна Ван Гогова слика, мада на први поглед није ништа друго до једна збирна целина неутралнога градива (платна и боје), ипак представља откривење и пројављивање јединитости и несличности, са било ким другим, личности Ван Гогове, тако и материјална стверност света представља пројављивање Лица Божијега, представља чулима и осећањима доступни резултат личних Енергија Божјих. Предмети и бића природне стварности јесу „ствари" — „прагмата"

(дела — акти), једне творачке Личности, јесу реч те Личности, која реч открива Лице Бога Речи.

Али, човек се, у лицу Адамовом одрекао евхаристијскога (благодарственога) коришћења света, одбацио је литургијски однос са Богом кроз благосиљање тварнога света. Посегао је за бунтовничком самодовољношћу, за самосталношћу и самопостојањем. Он сада узима свет да би очувао своју биолошку индивидуалност, и ово аутономистично узимање, уместо да га одржи у животу, води га потпуно у трулежност и у смрт. Цео свет се претвара у догађај потпунога и све јачега распадања, губи сваки егзистенцијални смисао и разлог, постаје свет бесмислен и сабластан. Дело је Цркве да поново васпостави заједницу и однос човека с Богом, да обелодани унутарњу истину света, који је лично присуство Логоса, да ологоси свет.

На пространствима живота Цркве познајемо личну истину Божју тј. Лице Божје, било у размерама светскога Логоса, било у догађају Оваплоћења Логоса, „у лицу Исуса Христа". У оба случаја ради се о личном откривењу, односно, посреди је евентуална могућност, а не објективна нужност. Истина Цркве, односно хришћанско Богословље, није збир објективних знања о којима би се могло **добити обавештење** и која би се могла **научити** читањем књига или слушањем беседâ. Напротив, то је знање које произлази из личног сусрета, то је резултат **еротског** општења. Целокупна источна светоотачка књижевност инсистира на еротском карактеру божанскога познавања. Истински богослов је онај ко љуби Личност Бога. Љубав (ерос) према Богу, међутим, није сентиментална распаљеност (како су је били схватили средњовековни шпански мистичари), него католичанско, целосно и свеобухватно, првенствено телесно, учешће у животу тела Логосовог, које је преображени тварни свет, односно Црква. Ово лично еротско познање Бога назива се на Истоку **апофатичним** познањем и сачињава апофатичну теологију православне Цркве.

Апофатично богословље, то јест, опит Цркве, формулише се кроз догмате и кроз црквену уметност. У оба случаја ове формулације не обухватају свецелу истину, него је само описују; оне су ту као граница, међа (орос — terminus) истине. Између међе истине и саме истине постоји једно растојање које треба прећи личним искуством. Ово апофатично схватање црквене истине заснива се на основним претпоставкама по којима се разликује источни доживљај хришћанства од западнога — заснива се на разликовању Суштине Божје и Енергијâ Божјих, на могућности личног учешћа човековог у несазданим, нетварним Енергијама Светога Духа, на одбацивању Filioque, на равнотежи између пневматологије и христологије. Али о свему томе говорити — био би и сувише дуг говор.

Пређимо, дакле, на византијску архитектуру. Она је један од најкарактеристичнијих израза или формулација источнога богословља. Она на непосредан и чулима доступан начин обелодањује све три горе наведене истине: афирмацију и позитивно вредновање материје, апофатично-лични карактер богословског познања и **ологосење** света, тј. пројављивање лика Логосовог у тварној стварности света.

У византијској архитектури имамо, пре свега, манифестацију личне, или боље, личносне димензије материје. Шта значи то? Овде се морам изјаснити помоћу поређења. Подсетићу вас на грчку класичну и на средњовековну готску архитектуру.

У првој, имамо предност безличне речи и безличног разума, односно логике (у виду сразмерности величинâ), наспрам материје. Делови старог грчког храма мере се претежно по „правилу" сразмерâ (аналогијâ). Архитекта користи материју да би обликовао савршене сразмере и тако доспео до беспрекорне рационалне хармоније која ствара утисак лепога као симетријскога савршенства. Када се уд-

востручава величина древнога храма, сразмерно се удвостручавају све његове размере; удвостручавају се размере и врата и степеница, и свих осталих делова храма, тако да основне сразмере остају исте, мада при том двоструко увеличана врата постају преголема, а човек би с лакоћом могао да прође и кроз упола мања врата, чак и степенице због удвостручења постају превелике, скоро да се по њима не може ићи. Главно је — очувати склад сразмера̂ са̂м по себи, без обзира на стварну величину храма. Делује се на разум посматрача: уметник хоће да очара помоћу хармоније аналогијских односа на уметничком делу.

Напоредо с тим, у густој архитектури имамо првенство надличносне речи и надличносног смисла (односно објективно дате истине), наспрам материје. И опет уметник не открива у материјалној стварности њен „логос“, њену реч и смисао, њену унутарњу истину, њену личну димензију, него употребљава и потчињава материју да би изразио истине које су му дане споља, од строге и круте власти, као објективно знање, док он сам са својим делом не може ништа сем да **рашчлани** или **анализира** те истине на појединачне идеје. Основна дата истина јесте строгост и ауторитет видљивога тела Цркве, која подвргава човека себи не само помоћу апсолутног ауторитета Откривења Божјега које поседује, него и помоћу упадљиве и огромне величанствености своје организационе разуђености. Истина о спасењу није лично откривење, није преображај света и Историје у Личност оваплоћене Речи, већ ауторитативна извесност црквенога организма. Истину дефинише овај видљиви организам, и као дело човеково не преостаје ништа друго до анализа — рашчлањавање — и логичко распоређивање истине, тј. исцрпљивање свих могућности логике у границама датог откривења. Пановски је својим радом „Architecture gothique et pensée scolastique“, показао чак и временску подударност између развоја схоластичке мисли, с једне стране, и развоја готске архитектуре, с друге стране. Могло би се приметити и то да ограничена могућност људске логике да анализира дато божанско откривење оставља човека, на крају крајева, неискупљеним, а његову жеђ неутољеном. Ова чињеница упадљиво избија на видело у готској архитектури: у готској морфологији карактеристична је прекомерност, безмерност, велиВорингер (Worringer, **Formprobleme der Gotik**), а њу проузрокује страст трагања за искупљењем која налази излаз у опијености, у ошамућености, у сентименталној екстатичности. Покушај готске архитектуре састоји се у томе да се природном супротстави натприродно, а људској маленкости трансцендентни ауторитет, ауторитет одозго. По примедби Шоазијевој (Choisy, **Histoire de l'Architecture**), готска уметност дејствује помоћу супротности, противстављајући низијама устремљеност својих горњих линија̂ на висинама и своје огромне куле-звонике. Па ипак, она није само супротстављање сразмера̂ или аналогија̂, него и покушај да се покаже непосредни и вертикални однос између човека и Бога, однос који не бива посредством света и датости природне стварности, него посредством једног монолитног, јединственог и величанственог организма, који је видљиво тело Цркве. Техника готске архитектуре заснива се на зидању помоћу ситних тесаних каменова који омогућавају да се стубови претворе у коцкасто ишаране сложене стубове, и то са толико „жилица“ на стубу колико их имају и сводови што се ослањају на стубове. Тако се омогућава уредсређивање притисака које врше унутарњи зидови у апсолутно утврђен **систем скелета**, П. Михелис (**Естетско посматрање византијске уметности**), сматра да се иза ове технике крије дубоко **аналитичан** дух. Тај дух, размишља, анализира силе притиска у дијаграмима статике и труди се да их скамени у простору, у јединству које није органско него **механично**, у виду монолитнога система. Природна грађа је укроћена снагом изузетног насиља, и грађевина испо-

љава већма **вољу** уметникову него његов дијалог с материјалом.

Тако, дакле, готска архитектура својим начином зидања представља богословски став који је коренито супротан апофатизму; она оваплоћава и изражава западни богословски начин мишљења и став схоластицизма. Истина Откривења ту није могућност за лично учешће, него је она ту као ауторитарно дато трансцендентално знање које човеку допушта тек толико да га систематски анализира и распоређује. Овај став значи, најзад, и коренито обезвређење материје, — материја није могућност личног пројављивања, није резултат личних енергија Божјих, није икона Логоса и премудрости Божје, него је само материјал за формулисање датих теоретских истина, средство и орган за изражавање тих истина.

Насупрот томе, у византијској архитектури изгледа као да се уметник одрекао сваке дате објективне теоретске истине и да се сав његов покушај своди на то да изучи и покаже „логос" ствари, њихову реч, поруку и смисао, да покаже лично пројављивање Бога Речи у творевини. Сам Бог нам је непознат, неприступачан и необјашњив; Бог није резултат теоретске анагоге (уздизања, успињања), до Првога Почетка и Узрока бића, нити је Он аксиолошка нужност апсолутног етичког ауторитета. Оно што знамо о Богу јесте чињеница Његовог Оваплоћења, Његово лично пројављивање у твари у димензијама космичкога Логоса и у факту учовечења Логоса. Византијска архитектура као и читава апофатична теологија, изучава ову стварност тела Речи (**тис саркós ту Лóгу)**, изучава чињеницу кенозе (понизности) Божје, односно начин на који нас Бог зове у лично општење и напослетку, у лично сједињење са Собом. Византијски храм је апсолутно уклопљен у своју природну околину, не супротставља се линијама природе и места; напротив возглављује у себи — рекапитулира — личносну својеобразност како места тако и градивног материјала; показује датост природне стварности као **„космос"** (свет), односно као украс личне хармоније и лепоте. Вештаствена твар се „уобличава", добија лик, добија лице — а то је лице Логоса. Грађевина византијске цркве је тело оваплоћенога Логоса, покрет „нагнутога неба" на земљи, уобличење Оваплоћења у облик крста. Уметник се потчињава унутарњем смислу — **„логосу"** — који спаја смерност природнога мотеријала са ужасавајућом способношћу тог истог материјала да смести у себе Несместивога и да оваплоти Бестелеснога, да се покаже као тело Бога Речи. Византијска архитектура је аскеза, вежбање у врлини потчињавања самовоље човекове логике истини ствари.

Али које је то тело Бога-Речи које открива византијски архитекта покоравајући се природноме материјалу? То је лична богочовечанска Ипостас Христа и истовремено богочовечанско тело Цркве. Оваплоћењем Својим Христос је примио целокупну материјалну творевину и устоличио је на престо Божји; читава природа постала је тело Логоса, васцели свет постао је Црква. Ова стварност Бога који је постао човек и света који је постао Црква — литургија Логоса изражена је у византијској архитектури помоћу једне величанствене и генијалне техничке замисли, а то је увођење човечијег лакта у размере архитектонског објекта. Сви делови храма измерени су на основу човекових размера. Двери, прозори, преграде, стубови — све је по мери човековој и све остаје у истим размерама без обзира на величину храма. Мере се умножавају, али се не увеличавају. У Светој Софији цариградској, лукови у приземљу имају пет отвора, у горњем делу седам, а прозори на тимпанонима лукова̂ умножавају се у наизменичним низовима, тако да мањи отвори **мере** веће, и колико год да гледамо навише простор расте, шири се, и најзад дише као бескрајан кроз четрдесет прозора на венцу кубета. На овај начин византијском архитекти полази за руком да сачува човечју меру, обухватајући, међутим, истовремено огромну католичанску стварност једног је-

динственог Тела, стварност целине која не укида, већ га показује, стварност детаља који се не губи у целини него дефинише целину. Овај органски однос детаља и целине, анагогијска примена човечје мере на целокупну грађевину, јесте најпотреснија и најречитија формулација истине о Цркви, тј. о односу човекове личности и свеопште природе: личност одређује природу, а не природа личност. Црква није монолитни организам који се ауторитативно намеће појединачним особама, него органско јединство разних личности које сачињавају јединствену заједницу, једно и јединствено Тело, али не ишчезавају у целокупности тога Тела. Црква није само Тело оваплоћенога Логоса, већ и поље дејства енергијâ Духа Светога, у којима човек узима личног учешћа, излажући се слободно опасности, односно доживљавајући непрестано дијалектику смрти и васкрсења. Византијској архитектури је успело да осетно пружи слику Педесетнице, да представи дело Светога Духа које има за исходиште и основ личну слободу, тј. покајање, а као резултат — преображење и обожење васцелога Тела Цркве. Читава византијска грађевина, остајући верна човековим мерама, сачињава, на крају крајева, опипљиву слику света који се преображава, слику нове земље и новог неба. Од светлости из прозорâ која се одбија при сусрету са сводовима и полусводовима материјал се дематеријализује, губи сваку тежину и одређује један простор конкретан, а ипак бескрајан, један простор који се нерасециво пресеца, али чији се центар и поред тога налази свуда. Али, велико поглавље представљало би изучавање преображаја простора у византијској архитектури, коришћења светлости, и коначног преображаја ове архитектуре у стварну архитектуру светлости, како вели Оливер Клеман, односно у опипљив израз простора за лично присуство Духа Светога.

Међутим, ипак морамо да кажемо, на брзину, реч-две о основном обележју византијске архитектуре — а то је техника сводова и полусводова. Први утисак, у неку руку символичан и анафоричан, јесте да сводови и полусводови пружају византијском архитекти могућност да опипљиво изрази покрет Оваплоћења, кенозе Бога Логоса, покрет нагнутих небеса („сави небеса и сиђе") — покрет који формулише апофатичко начело богословске гносеологије о првенству Енергије Божје кад се ради о томе да човек позна Бога („познавши Бога, а пре ће бити познани бивши од Њега" — **Гал.** 4 9). Али и мимо символике, техника сводова и полусводова представља чудесно изучавање разних могућности природнога материјала, могућности да се уравнотежи тежина материје у потпуности слободним природним конструкцијама, без рационалистички унапред прорачунатих механичких потпорних средстава. Познато је, наиме, да су Византијци градили кубета не користећи калуп — зидали су слободно, над празнином. Тако природни материјал губи сваку тежину; тежина и притисци које она ствара архитектонски су раздељени од сводова на полусводове и на обле троугласте тимпане, на лукове и на крстасте сводове, да би напослетку доспели до расцветаних капитела стубова већ потпуно неосетно, будући да се осећање терета расплинуло, па читава грађевина оставља утисак живота тела. Тежина материје претворена је у „логос", у стварну, а не интелектуалну доксологију; природни материјал се ологосио, није више објективно неутралан, није више предмет, објект, него ствар, дело, творевина, лично дејство. Тако, дакле, тело верних које се сабира у храму да буде Црква и да објави, покаже Цркву као Царство Божје и нову твар Благодати, не налази само кров над главом у овој архитектонској грађевини него сачињава, и с њом заједно, једну и јединствену стварност, стварност новога света Осмога дана, стварност ослобођења човека и света од ропства трулежи, стварност његовог уласка у пространства слободе и обожења.

Пре но што завршим желео бих да вам скренем пажњу на једну основну претпоставку за разумевање ове теме. Није, наиме, могуће протумачити византијску архитектуру само помоћу познатих критеријума естетичара или теолога-научника. Она представља један израз живота Цркве, и једно лично учешће у томе животу може да открије стварне размере и литургијски карактер византијске уметности. Постоји основно апофатичко обележје не само у византијском богословљу већ и у византијској уметности. Византијска грађевина не предстваља начелно уметничко достигнуће, нити изум уметничке генијалности, нити индивидуално уметничко остварење. Како у свакој великој уметности тако и овде имамо католичански — саборни — израз општег доживљајног богатства, симптом целокупне духовне културе, чулима доступну формулацију једне теологије, усвојене од народа. Византијски архитекта нити смишља нити измишља, а нити ради индивидуално, него се послушно подвргава католичанском — саборно — свеопштем — духовном доживљају и помоћу овога посебнога благодатнога дара изражава општу богословску свест и савест Цркве. Зато нам данас и јесте тако тешко да схватимо функцију, „литургију", византијске грађевине, што богословска свест Цркве у суштини не постоји, богословље се ограничило, као интелектуално занимање, на ограничен круг стручњака̂, а народ се задовољава уопштеном и безличном моралношћу која се тиче друштвених односа̂. Византијски храм је био уклопљен у органску целину средњовековнога града, док данас не постоји град него само напоредно становање у виду великога крда што обезличује и отуђује човечије присуство. Тада је постојао народ, данас постоје масе. Тада је постојала парохија, жива богослужбена заједница; данас постоји само религиозно мноштво које се скупља у храмове да удовољи својим индивидуалним религиозним потребама. Стога и цркве које данас градимо, или су веома несрећне и лажне имитације прошлости или су безличне зграде, испланиране по самовољи сваког архитекте, тако да се често не може разабрати да ли је посреди храм, или дворана за предавања, или галерија, или гаража.

Тако, ето, византијске молитвене грађевине остају, барем у мојој земљи, Јелади, као ћутљиви и усамљени сведоци — раштрнане, као што већ јесу, по неисквареном средоземном пределу — сведоци једнога доба и једне цивилизације која се није ограничила на теоретско бављење истином о Богу, него је додирнула ту истину, непосредно и осетно, оваплотила ту истину помоћу земаљске грађе, и показала истоветност њену са стварношћу света, са личним „логосом" света.

Превео са грчког
Иринеј Буловић

■

Философија иконописа

Василиј В. Бичков

Суштински улог у заштиту религиозне ликовне уметности и разраду теорије лика унео је познати истомишљеник Теодора Студита, историчар и богослов, константинопољски патријарх (од 806 — после 815) Никифор (умро 829). Његова полемика са иконоборцима носила је чисто реторски карактер, није убедљива и за нас није од нарочитог значаја. Али у току те полемике он је додирнуо читав низ интересантних естетских и уметничко-критичких проблема који битно допуњују слику византијске естетике иконоборачког периода.

Размишљајући о суштини сликаног лика, Никифор покреће проблем **описивости** и **изобразивости** и показује да су та два поимања неадекватна, неравнозначна и њима се описују појаве разних поредака који немају, практично, додирних тачака. То разграничавање које доследно спроводи Никифор, даје нам могућност да конкретније представимо како су иконопоштоваоци поимали суштину живописаног лика.

По Никифоровом мишљењу, између описа и слике, између описанога и насликаног постоји суштинска разлика. Описивост — то је једна од битних особина створеног света, неопходан знак било ког предмета и појаве која је добила биће, главна гаранција постојања тела, [и] више од тога — „самоодређење, суштина тела". Ако је тело неописиво, онда оно, по Никифорову мишљењу, и не постоји. Опис[ивање] — то је начин одвајања твари од свега што она није, тојест начин постојања твари. Никифор разликује четири основна облика описивања: „Описиво се описује или простором, или временом, или почетком, или познавањем". Простором се описују, на пример, „сва тела", то јест сви чулно опажајни предмети материјалног света. Временом и почетком се описује све што раније није постојало и добило је своје биће у времену, на пример, анђелски чинови, душе. Они се не обузимају простором, јер немају ни форме, ни било каквог облика; па пошто су духовни, они се и описују духовно.

Временом се означава и оно што има крај, границу, као на пример, наш живот и овај видљиви свет. „Знањем се описује оно што се постиже мишљу и знањем". На тај начин духовна бића описују једно друго. „И тако, описивање је захват и граница онога што се да захватити и ограничити, или прелажење преко онога што се зачело и креће се, или постизање онога што је духовно и што се може сазнати. Оно што не долази ни под једну од ових [дефиниција], неописиво је". Описивање или описивост је на тај начин, по Никифору, једна од главних онтолошких карактеристика бића. А слику и могућност сликања он односи искључиво у сферу уметникова рада. Он разликује сликање двају изгледа — књижевног, који од слова и речи састављају писци, и ликовног, које сликају уметници „ради сличности путем подражавања обрасцу". Писцима (γραφετς) обично називају оне који су створили и једне и друге слике, и глагол γραφω, по Никифоровом мишљењу, добро се доводи под ознаке уметности и писца и живописца. Уметнику је, међутим, подложно само стварање слика, али не [и] „описивање". Кад он слика човека, то не значи да га он описује; то јест [то] не значи да га он ограничава простором у коме му припада да буде. За постанак описа неопходно је оно што се да описивати, а за постанак слике присуство оригинала је потпуно необавезно. „Приликом сликања уопште нема места за описивање", „опис[ивање] и слика[ње] се не налазе у вези једно са другим" — тврди Никифор. „Ако је човек насликан на зиду или на дасци, нико од разумних људи неће рећи да се он тим местом описује. На портрету човек се само слика, а описује се само у месту свога конкретног пребивања. Различити су начини и материјали сликања и описивања. Сликање представља телесни изглед изобразивога, а облик и форму, отисак и сличност". Описивање нема с тим ничег заједничког. Слика има подударност с прво-

ликом, „она јесте и назива се сликом архетипа, одвојено од њега, постоји сама по себи и овладава неким бићем. Опис се не јавља ни као сличност, ни као несличност; он је саопштавање форме; у вези с њим немогуће је рећи да он описује прволик; он није саодносан [није у узајамној вези] са прволиком. Он постоји изворно и нераздвојиво са оним што обузима и увек му је својствено". У општем случају, резимира Никифор, ни живопис не описује човека, мада је он описив, ни спис га не слика, мада је он изобразив, јер су то карактеристике разних нивоа. Осим тога, свака је слика описива, али није све описиво и сваки опис изобразив. Појам описивости је шири од [појма] изобразивости и нема с њим узрочне везе. На пример, круг годишњих доба је описив, али је неизобразив; човеков живот је описив, али не подлеже сликању, пријатни мирис цветова је описив, али је неизобразив итд. То јест, „изображава се у већој мери оно што залази у простор и опажају га наша чула, што има тело, ејдос и [спољашњи] изглед. Оно што постоји на други начин, или се посве не изображава, или се ретко слика симболички или на [неки] други начин".

Убедивши иконоборце у то да су мешали појмове описивост и изобразивост, Никифор је тежио да дубље открије природу живописног лика, његове функције и могућности. Истине ради, приметимо да не само иконоборци, него и једномишљеници Никифорови, као што смо видели, нису активирали пажњу на тим дефиницијама, јер су мало што давале у полемици са противницима слика. Тежња према терминолошкој тачности и већој одређености даје могућност самоме Никифору да се непотребно удуби у суштину изобразивог лика, то јест да дода још нешто естетској теорији свога времена.

У слике Никифор убраја само дела руку човечијих, специјалну творевину **по подражавању** некоме обрасцу и у њиховој подударности са тим обрасцем, и уочава њихов циљ, то јест под сликама он подразумева, пре свега, дела **ликовне уметности.** А описивање — то је плод делатности божанског творца; земаљски мајстор у односу на њихово стварање нема никакве везе, али оне чине врсту тих образаца или архетипова по чијој сличности уметник ствара своје слике. Уз то, далеко од тога да све описиво као што је показао Никифор, може да се слика. Међутим, слика се обавезно само оно што је описиво, то јест оно што има онтолошки статус или реално биће у савременоме свету. Слика (дела ликовне уметности) — то је сличност нечега реално постојећег. У томе је естетски реализам који је својствен концепцији лика иконопоштовалаца.

У средишту Никифорове теорије живописаног лика стоји проблем узајамног односа лика и архетипа. „Слика — дефинише он — јесте сличност прволику која преко популарности садржи у себи [спољашњи] изглед онога што се дâ сликати и разликује се од њега само материјом при разликовању суштина; или: оно је подражавање и одраз прволика које се разликује од њега суштином и материјалом; или: оно је дело уметности, створено ради подражавања прволику и разликује се од њега по суштини и по материјалу. Ако се слика ничим не би разликовала од прволика, онда она не би била слика, него [сам] лик. И тако, слика, сличност, рељеф могући су само у односу према стварно постојећем. У категорију таквих слика Никифор увршћује све религиозне слике и иконе које су иконопоштоваоци искористили у својој култној пракси. Тим сликама које, по Никифоровом мишљењу, обавезно имају реални прволик и спољашњи облик који је он ухватио, он супротставља други тип слика — многобожачке идоле који се показују сликама онога „што нема стварног постојања". У њих Никифор уводи слике свемогућих тритона, кентаура и других чудовишта. Управо присуством или одсуством реалног прволика разликују се, по Никифоровом мишљењу, иконе (религио-

зне слике хришћана) од идола (култних слика многобожаца).

Разматрајући карактер узајамног односа слике са архетипом, Никифор примећује, пре свега, њихову суштинску разлику — они се разликују једно од другог главним онтолошким разликама, то јест, са гледишта суштине слика нема ничега заједничког са архетипом. Као пример он разматра ливене слике златних херувима које је Мојсије, по Божјој заповести, ставио на поклопац ковчега завета. Реални херувими по Никифору су духовни, невидљиви, умно непостиживи. Они су блиски богоначалном давању светлости [давању светлости коју даје Бог светлодавац]. Стреме према усличењу божанском прволику, удостојени знања многих апсолутних истина, јављају се носиоцима божанске светлости. Ничим сличним нису снабдевене златне слике херувима. Оне само имају бљесак, својствен злату и „лик идентичан са прволиком"; оне су „слабе и неподударне слике слика које се много разликују са обрасца који их је породио". Овдје је код Никифора реч о симболичним сликама које се на плану изоморфизма налазе далеко од прволиког, али њихова примећена разлика „по суштини" и „по материјалу" њему се чини својствена било коме типу слике. То је карактеристични знак сваког дела ликовне уметности.

У чему онда Никифор види општост или, тачније, везу између слике и оригинала? Он је уочава, пре свега, у ономе што се одређује извесном философском категоријом **релације.** Слика (и лик) припадају, по његовом мишљењу, категорији „релационих" предмета, тј. таквих предмета којима се као главна црта јавља узајамни однос са другим предметом, а не самостално постојање. „Узајамна веза назива се оно што се у својој бити одређује односом са другим". Тако појам „отац" има смисла само у односу према сину, и обратно. Адекватно томе, и појам „слика", „лик" подразумева да је реч о слици било каквог архетипа. Нико не назива сликом предмет ако он не слика никакав прволик. Исто тако, и о прволику није реч ако се нема у виду да постоји слика тог прволика. Сваки од тих појмова схвата се у односу према другом. Уз то, тај однос чува се и онда кад слика са [било које] стране (а у крајњем случају и са обе) престаје реално да постоји. На пример, умире човек, а остаје његов портрет, па према томе остаје и однос слике, као што се чува и однос очинства или синовства кад умре отац или син. „Приказујући умрлога као живог, помоћу копије, споменика или контуре, слика чува однос који се продужује у времену".

И тако, развијајући теорију сликарског лика, Никифор попуњава естетику новом категоријом која је до тада примењивана само у философским радовима. Увођење категорије релације у својству **релације слике** за испољавање суштине лика који ствара уметник, новом снагом је потврдило специфичну реалистичку тенденцију естетике иконопоштовалаца. За њих је уметничко дело (ликовно, пре свега) имало значај и вредност само у оном случају кад се јавља као одраз реално постојећег (или бившег) оригинала. Ако се прволик не подразумева, онда нема ни ситуације релације, нема, према томе, ни слике, тј. ни византијског теоретичара уметности VIII — IX века — једноставно је незамисливо сликање онога што **није** постојало. Слика је обавезно сведочанство постојања прволика. У томе су византијски теоретичари и практичари уметности видели главну вредност уметности. Чак чисто символичке слике, према којима су се иконопоштоваоци односили са великом обазривошћу, али су их примали као да их је установио сам Бог — чак те слике они су поимали само као узајамно односне, тј. као [слике које имају] реално постојећи али чулном опажању недоступни прволик.

Суштину ликовне релације чини **сличност слике архетипу.** „Сличност, јављајући се као посреднички однос, повезује крајње [чланове] онога ко је сличан са оним коме је сличан; обједињује их и сједињује по [спољашњем] изгледу, иако

по природи они остају различити". Бит сличности, по Никифору, садржи се у томе што, разликујући се суштином од лика, архетип чини његов садржај. Слика садржи такође црте прволика по којима се гради представа о њему, „даје сазнање о њему" и у слици је „могуће сазерцати ипостас насликанога". У томе је специфичност **односа слике;** њу је немогуће приметити на другим предметним релацијама, на пример, у односу „очинства — синовства".

Чак етимолошки, подвлачи Никифор, лик, слика (εικων) произилази из глагола εικω — бити налик, личити, „то јест εικων означава сличност (ομοιωμα)". При том, реч је о сличности облику предмета, а не о његовој суштини. Дакле ако, говорећи о слици Бога и човека, Никифор има у виду духовно начело човека, онда у случају са живописаним ликом он говори искључиво о облику архетипа. „Живопис предаје само спољашњи изглед и нема никакав однос према опису суштине"; слика има посла само са обликом предмета; лик и прволик су „слични по изгледу, али различити по суштини" — не престаје да понавља Никифор.

Као што смо већ видели код других иконопоштовалаца, сличност по облику особито је важна за њих приликом Доказа истинитости Христовог оваплоћења. У ширем културно-историјском и естетском контексту идеје „сличности по спољашњем изгледу" слажу се у теорију миметичног лика на коју се, умногоме, ослања средњовековна уметничка пракса.

Код Никифора та теорија узима следећи вид. Уметност обавезно претпоставља постојање неке **описиве** реалности, природе, архетипа, који постоји независно од уметности и јавља се као главни узрок уметности („Лик се односи према прволику као последица према узроку"). Уметник ствара уметничко дело (слику, лик) путем подражавања прволику, стварања неке сличности његовог спољашњег вида, али не суштине. „Уметност подражава природи" — пише Никифор — „али није једно и исто с њом; она узима природне форме као ликове и прволикове и ствара нешто слично и налик, као што је то могуће видети на многим делима".

Уметност може да представља и добре и глупе прволикове, али су само слике добрих предмета достојне подстицања и поштовања, а слике глупих ствари треба одбацивати.

Идеална слика је слична отиску печата, тј. приближава се тачној копији спољашњег изгледа прволика. Према томе, све слике једног и истог оригинала, на пример иконе Христа, треба да буду једнаке као многи отисци једног [истог] печата. Међутим, реално [гледано] све се слике у нечему не разликују много једна од друге и за то имају своје узроке. Главни [разлог] се састоји у томе што те слике раде различити људи који на разне начине владају сликарском вештином, праве их од различитих материјала, уз помоћ различитих облика уметности, на разним местима.

Степен подударности или сличности у уметности умногоме зависи, по Никифоровом мишљењу, од талента уметника, његових навика, техничких могућности одговарајућег вида уметности. Слика је слична спољашњем изгледу прволика у тој мери — пише он — „колико се рука живописца управља његовим способностима и [влада] средствима ликовне уметности". Сама ликовна средства стављају ограничења на поједине видове уметности. Тако, вишебојни живопис има, по Никифоровом мишљењу, знатна преимућства у предавању подударности над монохромним цртежом. И све ликовне уметности превазилазе књижевне, и по степену сличности, и по дубини предавања истине.

Посматрајући илуминиране јеванђељске кодексе, Никифор примећује да је предмет слике и садржине и у књижевном тексту и у илустрацијама један исти, и на том плану књижевно и живописно причање „ничим се не разликују једно од другог". Међутим, приликом пажљивог посматрања показује се да слика има низ преимућстава над текстом. Живопис је

приступачан и неписменима; сазнање се брже постиже путем гледања, него кроз лексичко-слушне облине; визуелни начини су убедљивији од књижевних и дуже се чувају у сећању. И уопште, „оно што ум често не може да постигне слушањем, гледање, опажајући начелно, [то] јасније тумачи".

У оба случаја имамо посла са ликовима. Не само живописне слике него и речи такође „су ликови ствари и долазе иза њих на другом месту, као иза главнога". Међутим, речи имају за своје посреднике звукове који у почетку долазе до ушију и затим, после преобликовања у уху, упућују човека на опажање самих ствари. А живопис непосредно доводи ум посматрача до самих ствари, будући да се налазе пред њим и одједном даје јасну и тачну представу о томе. „Уколико ствар превазилази реч, утолико слика и сличност ствари превазилазе звукове речи при обликовању представа о предметима". Слике чине књижевни текст очигледнијим и јаснијим. Речи често изазивају спорове и недоумице, а при созерцању насликаних предмета, по Никифоровом мишљењу, не појављују се никакве сумње. Конкретност сликане слике је убедљивија од било каквих речи. Управо зато постоји стара традиција да се јеванђељски текстови пропраћају одговарајућим сликама. Те слике, у односу на текст, разликују се од њега, саме сведоче себе и не требају им допунски докази. Живопис при томе, пружајући посматрачу ту исту информацију, као и јеванђељски текст, „или га превасходи брзином проучавања, јер је гледање више него слушање способно за убеђивање, или не заузима друго место. И на тај начин он је једнак Јеванђељу".

Тако високи домет у духовној култури, као што је већ примећено, ликовне уметности су постигле први пут у историји културе код византијских иконопоштовалаца. Али ако је упоређивање слике са јеванђељским текстом било норма, практично за све иконопоштоваоце, онда Никифор иде још даље. Он ставља миметичке слике чак изнад слике крста коју су од старине хришћани поштовали као главну сакралну симболичку слику своје вере.

Иако је Никифор понекад називао хришћанске иконе симболима и знацима, знао их и примао као вероватне символичке слике, сматрајући да су оне створене по божанској заповести — тим су ништа мање све његове симпатије, и као религиозног [јавног] радника, и као човека, биле на страни миметичких слика. У њима је он видео бедем православља и снагу способну да спасе човечанство од безбожности. Поредећи те слике са сликом крста, он је тежио да докаже преимућство миметичке слике над символичком, узимајући за пример најсветији хришћански симбол. Никифор набраја најмање десет аргумената у корист миметичких слика. И мада су оне, можда, све у једнакој мери убедљиве, сам факт сличног поређења и сличне аргументације јавља се као уникатан [јединити] у историји средњовековне културе и показује као блиставу једну од главних тенденција византијске естетске мисли. Зато има смисла зауставити се на том поређењу подробније.

1. Икона Христова — почиње своју анализу Никифор — јесте његова сличност, слична његовом телу, даје нам слику његовог тела, представља [његов] изглед, показује [га] путем подражавања. А слика крста не садржи сличност тела и не показује ништа од поменутог. „Сличност било чему је ближа и сроднија од несличности, јер га, услед сличности, чини још очигледнијим, а затим и читљивијим". Према томе, икона је достојнија поштовања од слике крста, мада је и крст достојан поштовања.

2. Икона нам директно и непосредно, при првом погледу, представља облик насликаног и изазива нам га у сећању, јер је слика на њој слична слици у огледалу. Са символичким ликом (крстом) све је сложеније. Овде изнова треба да се сетимо ко је и како осветио тај симбол, и тек после тога ум може с њега да пређе

на оно што он симболизује. То јест, у том случају дужи је и сложенији пут од лика (симбола) према слици, тежи је процес опажања; али је савршено јасно да „оно што прилази било чему директно и оно што чини то нешто очигледним, више заслужују поштовање него оно што то исто не чини одмах".

3. Тело Христово, наравно, поштованије је него крст на који је оно било приковано. Према томе, и слика тела је поштованија, него слика крста.

4. Крст је само општа шема распетога тела. Колико је тело изнад своје шеме, толико је и слика тела изнад слике његове шеме.

5. Далеко од тога да сви поштују симболични лик, осим људи који знају и припремљени су за то, лик носи знатно мање информације него миметична слика тога истог прототипа. „Крст нам једноставно и једнолично приказује страдање Христово. Али, необразовани људи једва да га могу појмити као симбол страдања. Међутим, свештене слике не само да представљају различите моменте страдања и предају их најподробније, него и пред нама такође садрже подробнија и блиставија чудеса и знамења, која је Христос учинио." А оно што показује објект сликања потпуније и очигледније, наравно, достојно је већег уважавања, него оно што представља то исто [али] не толико блиставо. **Очигледност** и **блиставост** за Никифора, као и за многе теоретичаре уметности тога времена, избија у први план као главно мерило ликовне уметности. А пошто су им мало одговарале симболичне слике, то су оне, природно, уступале у теоријама иконопоштовалаца првенство миметичним сликама.

6. Крст је „симбол страдања и означава начин на који је страдалник пренео страдање". А икона је „отисак и сличност самог страдалника", који га представља на пристојнији и постојанији начин, него сликање крста које има према Распетоме „спољашњи" и индиректан однос. Зато је икона која представља самога Христа достојна веће части него лик крста који показује начин његове мученичке смрти.

Даље Никифор показује још неколико преимућстава икона над крстом:

7. Име Христово се ставља на његову слику. Крст, пак, нико не назива именом Распетога.

8. Узрок претходи последици. Тело — то је узрок сликања тела; страдање тела — то је узрок сликања крста.

9. Оно што се чини ради било чега другог, ниже је од онога другог. Крст је припремљен ради тела, према томе и његова слика је нижа од слике тела.

10. На крсту се често слика и тело Распетога. Према томе, „Распеће" се више цени по слици, него по самом крсту, јер узрок сликања „Распећа" садржи се у показивању распетога тела, а не крста на коме је оно распето.

Као што видимо, нису све поставке те аргументације једнако убедљиве, али све имају естетски значај. Међутим, узете као целина оне се слажу у једну концепцију, крајње актуалну у једном периоду византијске културе — на сваки могући (и чак немогући) начин засновани приоритет миметичних религиозних слика, и над симболичним сликама, и над књижевним описима. Таква је главна тенденција духовне културе тога времена. Њену животност је потврдио развитак целокупне уметничке културе постиконоборачког периода, али је и пракса унела и своје довољно битне корективе у теорију иконопоштовалаца.

Никифор Константинопољски обраћа пажњу и на основне функције слике, које, по његовом мишљењу, одређују висок значај религиозне уметности. Овде он, као по правилу, понавља идеје својих претходника, али им даје неки други обрт, што представља несумњиви интерес за историју естетике.

Оцењујући високо, као и сви иконопоштоваоци, сазнајну функцију слике, да „сазнање лика постижемо кроз сликање", Никифор тежи да покаже да ми овде имамо посла с неким, друкчијим од разумнога, начином сазнања. Слика може да

„разјасни" оно што се не може изразити речима, на пример, „тајну оваплоћења" коју она једноставно ставља пред поглед посматрача. За разлику од символичних слика, које само напомињу, указују на истину, миметичке слике „саме садрже истину". Реч је, наравно, само о оним „истинама" које се могу приметити у неким видљивим облицима.

Символичке слике снабдевене су сјајно израженом анагошком функцијом. Оне су нам, у ствари, и дате „божанском благодаћу" и отачком мудрошћу ради „узвођења" нашег ума према сазерцању својстава символички насликаних живих бића и подражавању њима уколико је то могуће.

За било које слике које Никифор у датом случају назива „символима", али има у виду, као што смо већ показали, миметичке слике, својствено је својеврсно психолошко деловање на посматрача. „Сазерцавајући као саме [насликане] предмете, свако се поводи за њима, осећа [да се налази] благодарећи ликовима, као у присуству [њих] самих, схвата тежњу према добру, одушевљава се, узбуђује душу и осећа себе као да се налази у бољем, него раније, расположењу и стању". Никифор је тако дошао овде непосредно до проблема деловања уметности на посматрача (или перцепције уметности) које најновија естетика дефинише као саосећање, саучесништво, сапреживљавање, емоционалну надградњу итд. Јасно је да тада још није било дошло време специјалног истраживања, али је важно да се примети да се у византијској естетици тога и следећег периода питање о психолошкој функцији уметности појавило доста регуларно и заснивало се још на патристичкој поставци тога проблема IV—V века.

Ослањајући се на психолошку функцију слике, Никифор долази до закључка да миметичке слике, подражавајући само спољашњем виду архетипа, на некакав начин (Никофор још не зна какав) предају посматрачу информацију о прволику у целини, укључујући његову неописиву и неизобразиву природу. Никифор правилно схвата важну тенденцију уметниковог стваралаштва: сликајући спољашњи изглед оригинала, [циљ је] изразити у њему оном невидљиву његову суштину. Уметник, примећује Никифор, сликајући не раздваја спољашњи изглед и унутрашњи садржај прволика, него тежи да га покаже у јединству. Живописац, пише он, пре сједињује, него што разједињује спољашње и унутрашње, „кад слика видљиво и у свему нама слично тело, као твар: не умањујући и ништа не одвајајући од прволика, он у мисли сједињује и оно што је релативно, било да је то природа или нешто друго, и запечаћује сједињење. Услед подударности с прволиком и благодарећи сећању не само да се појављује видљиви људски лик Христа, него чак и [сам] Логос, [и] мада је он неописив и неизобразив по својој природи, невидљив и потпуно непостижив, услед тога што је он по ипостаси један и недељив, истовремено се изазива у нашем сећању". Управо та идеја, на крају крајева, иако дуго времена није имала тако јасне формулације, унутрашње је надахњивала и практичаре и теоретичаре иконопоштовања. У некој мери, као што видимо, око тога се мучио, на неплатоничкој основи, да појми и формулише, у својој концепцији „унутрашњег ејдоса", и Теодор Студит.

Превео са руског
Димитрије Калезић

■

Кратка историја хагиографије и њене различите школе

Јован Вранос

□

У древном свету, пре него што је Александар Велики освојио Исток, Египат, у крајевима Сирије, Месопотамије, Мале Азије и Египта, и још даље, Индије, Кине и Јапана, било се развило сликарство које је имало изражено локални карактер. Оно је имало уметнички израз туђ и непознат древним Хеленима. Ови уметници Истока нису сликали имитирајући верно природу и оптичке појаве, него су више интелектуално скицирали. Тако је својство њихових дела била идеализација, улепшаност. Својствено им је калиграфско настројење, ритмички распоред а положаји, кретње, покрети често су имали јератску позу и спиритуалност.

Стара хеленска уметност у својим делима оживљава природну лепоту и красоту идеализујући је. Она се трудила, без да иде у крајност разоваплоћене спиртуалности као ни у свакодневност реализма, да одслика лепоту у њеној савршеној форми. Ово настројење је очевидно како у архитектури и скулптури тако и у сликарству. Хеленска уметност је била један свет красоте, умилности и лепог. Источњачка уметност била је свет маштовитости, идеје, идеализованог, сненог. У делима ове уметности преовладавала је атмосфера примитивне религиозности.

Освајањем Азије и Африке од стране Александра Великог и његових наследника међу оријенталне народе је продрла хеленска уметност и извршила коренити утицај на њих. Дошло је до мешања оријенталних месних и хеленских елемената и из тог плодотворног споја појавила се нова врста уметности, у којој су се прожимале ове две струје, ова два уметничка схватања.

Оснивањем Цариграда и повлачењем старог Рима, хришћанство почиње да прима у своја недра хеленске и оријенталне елементе. Тако се хришћанска уметност при самој својој појави показује као синтеза хеленског и оријенталног, попут онога како се она већ била обликовала у хеленскоримској уметности.

Ако се прати пажљиво рађање, развој и опадање једне уметничке школе у историји, доћи ће се до закључка да ове фазе и степени иду паралелно са рађањем, овладавањем, слабљењем једне идеје, тј. одређеног погледа на свет. Уметност је тело а поглед на свет је душа уметности. Докле цвета и влада једна идеја, све дотле преовлађује, напредује, јача и уметност заједно са идејом. Никада се у историји није појавила велика уметничка школа а да јој није претходила духовна револуција, која је у целини или делимично укидала устаљено, зацртавајући нове путеве и утврђујући нове основе. Уметност је рухо идеје.

Хришћанство је, дакле, при свом ходу пригрлило елементе са којима се срело и обликовало их својом мишљу и снагом. Тако је хришћанска уметност позајмила хеленске и оријенталне елементе, обликовала их и уклопила у своју материју да би се изразила. Отуда у уметности православља туђи елементи нису остали недирнути, онакви какви су нађени у својој природи, него су отеловљени у хагиографију тек онда кад су духовним рођењем променили стил и структуру.

Уметност православља је кодификована у време Јустинијанове епохе. Тада су обједињени сви ранохришћански (старохришћански) проналасци у једну синтезу, која је постала прва „формула“ каснијег развоја црквене уметности.

У црквеној историји се разликују пет главних периода хагиографије.

1. Први период покрива векове до иконоборства (724. г.). Зидне слике овог периода су рађене као фреске и као мозаици. Овај период карактерише изражен символички елеменат. На мозаицима небо је плаво. Тек у шестом веку постаје позлаћено и отада овај обичај преовлађује. Плаво небо задржава, и то за стално, фреска. Символично сликарство се постепено повлачи и уступа место историјском одсликавању и догматској икони.

Покретне (целивајуће) иконе су најчешће биле енкавстичке. Боје су мешане са воском и помоћу усијаних инструмената (кестри) сликао је мајстор иконе на дасци. Символички елемент се чува и у

рукописним кодексима, који су били украшени сликама (минпрографије, минилографије или минијатуре).

2. Други период обухвата сто двадесет година иконоборства (724—843). Историчари тврде да је на преовладавање безиконичног сликарства утицао јудаизам и мухамеданство. Ове религије су против слике, тако да је ширење арапске власти утицало на византијску уметност и схватања. Уосталом и византијски цареви Лав III Јерменин и његов син Константин III Копроним били су Сиријани, а обадвојица су били на челу гонитеља иконофила и икона. Касније је и Теофило следио њихову линију и заменио иконографски циклус са декорацијама. Тако се на позорници црквене хагиографије јавља древна старохришћанска декоративност. Иконописци који су побегли из престонице у Италију и Малу Азију наставили су да и даље сликају иконе и фреске. Таква дела се чувају у Италији у Светој Марији Антикви, Светој Марији Доминики, молитвеном дому Светог Зинона у Светој Праседи. У Малој Азији имамо споменике на брду Латмо или Латро, на Пендедактилу и др.

3. Трећи период се простире од средине IX века до краја XII века. То је време династије Македонаца и Комнена. Овај период је познат као период препорода православне хагиографије. Иконоборци су поклекли пред аргументима и одлучношћу иконофила Отаца Цркве и победа православља је значила нову епоху за иконе.

Седми васељенски сабор се прихватио да одреди правац хагиографији. Поставио је правила и одлучио од Цркве иконоборце чија су схватања била слична данашњим хилиастима, Јеховиним сведоцима као и другим савременим порицатељима фигуративног сликарства. Од тада је одређен јерархијски положај икона унутар иконографског циклуса. Тако постоје догматске, литургијске и историјске иконе. Овај период иконографског препорода трајао је до епохе Комнена. Касније се усталио и ограничио на понављање пртеходних достигнућа са тенденцијом формализма.

4. Епоха Палеолога се сматра за „златни период" хагиографије. И заиста, достигнућа овог периода су веома високих квалитета. Живопис епохе Комнена означава корак напред, да би се временом доспело до хагиографије нове врсте, изразито духовних својстава.

Као што смо већ забележили, да би се у уметности појавио неки нови стил или школа, томе као по правилу претходи појава нових религиозних или научних идеја, које се онда одражавају на целину друштвеног живљења, као и на стваралаштво уопште. У време Палеолога учени Цариграђани попримају хуманистична схватања. Хуманизам је био општи феномен тога времена на Западу, тако да су утицаји са Запада играли значајну улогу у стварању хуманистичке климе у Цариграду. Двор је увек одржавао добре односе са Западом и често подржавао унионистичке преговоре са Папском црквом. Окретање према човеку и природи, својствено хуманизму, извршило је непосредни утицај на хагиографију. Формалистички идеалистички живопис Комнена постаје човечнији. Покрети, израз лица, лични карактер сада се пројављују снажније, док природа и предео заузимају све више места у живописном циклусу. Облине тела се јасније оцртавају а линеарно-плански живопис, који је силуетама давао форму равни, уступа место органском обликовању тела. Цртеж уступа место осенчењу и маси.

Ова нова врста хагиографије назива се „македонском школом". Македонска школа је настала у Цариграду али се паралелно развијала и у Солуну, са још реалистичнијим цртама, док је у престоници била идеалистичкија. Из Цариграда се проширила на Македонију и друге крајеве православног Балкана, нарочито на Мистру. Мистра је постала центар зрачења хагиографије на целу околину, нарочито према Криту.

Македонска школа представља један од два велика дела живописа епохе Па-

леолога. Карактерише је реализам, слобода, живе кретње и емотивност која достиже и до драматског заноса. Осветљења се стварају широким потезом и заузимају велики део лица. Ради се о „широком стилу" сликања. Живи тонови се често постижу импресионистичким додавањем боја (зелена проплазма — розе осветљење). Македонска школа се нарочито развила у грчкој и српској Македонији и чува реалистички израз својствен хагиографији Солуна. Македонска хагиографија више одговара зидном сликарству, зато што импресионистично додавање боја захтева потребно одстојање од гледаоца да би створило оптичко мешање. Икона пак са стварним мешањем боја нема потребе за великим одстојањем, јер средствима којима се изражава показује изблиза лепоту.

Македонска школа је, благодарећи свом стилу, стекла наклоност Цариградског двора.

5. Све до епохе Комнена није било у начину сликања видније разлике између зидног живописа и иконе. Та разлика почиње да се осећа од почетка XIII века. Икона није прихватила хуманистично настројење зидног живописа, већ је задржала предањски уздржљивији став, благодарећи првенствено монашком утицају... Монаси су се трудили да задрже у хагиографији смерност, свештеност, побожност и умилност; остали су веома суздржљиви у односу на променљивост и новине македонског начина сликања. Ово монашко настројење стварало је временом један нови стил живописа. Овај нови стил је полако почео да утиче и на зидни живопис. Нова уметничка струја је позната као „критска школа" зато што се касније развијала на Криту и што је од критских живописаца прешла и на друге крајеве. Критски живопис је обликовао свој стил у другој половини XIV века, у време опадања македонске школе, која нестаје почетком XV века. Она је практично почела да нестаје после пада Цариграда (1453). Критска школа преовлађује код сликања икона а онда и у зидном живопису. Патријарх Генадије, познат као заштитник монаштва и предања, помогао је и ширење и преовладавање критског живописа. Нова школа се проширила на Мистру, да би одатле била пренета, у другој половини XIV века, и на Крит, где доживљава свој процват и развој до почетка XVI века. Критски живописци су у Светој Гори сликали крајем XVI века. Главни представник те тзв. критске школе био је Теофан Крићанин, као што се Панселинос сматра за представника живописаца македонске школе (живописао између осталог Протат у Кареји). У XVII веку још увек преовлађују иконе критске школе; у зидном живопису влада византијсколаички стил.

И поред конзервативности и везаности за предање, критски начин сликања већ од XVI века почиње да поприма елементе западне ренесансе. Хагиографија овог времена има добрих мајстора или јој недостају искусни теоретичари живописци, зналци дубоких закона и темеља православног иконописа. То и јесте главни разлог све већег утицаја на сликаре западне ренесансне уметности, утицаја који је на врхунцу у XVIII веку.

Тај утицај је снажан у свим православним земљама, укључујући и Русију. И у Грчкој се почетком прошлог века, нарочито од ослободилачких ратова (1821) почео губити скривени смисао византијског православног живописа. Византијска дела су сматрана као неприродна, зато су их досликавали да би постала „природнија" и „лепша". Натуралистички италијански живопис успео је да изврши снажан утицај на православне иконописце и да потисне древно живописно предање.

Откуда толики утицај западног сликарства? Објашњење није тешко наћи. Натуралистично сликарство изображава оптички феномен и телесну лепоту и снагу, док православни иконопис изображава духовну лепоту. Посматрање и поимање духовног дела и давање предности њему, тражи људе духовно образованије и зрелије; духовно необразовани и похот-

љивошћу помрачени у стању су да схвате и да прихвате само телесну натуралистичку лепоту. Духовно оплемењенији обједињују обадве на прави начин.

Уопште узето, мало је истински духовних људи, отуда је много оних који дају предност и имитацији природе... Византијски живопис се одликује тананим укусом и философском префињеношћу, захтева саможртву и подвиг, претпоставља чистоту срца и душе... У наше време почиње поново да се открива његово тајанствено богатство: као да доживљава нову врсту ренесансе, која је још у својим зачецима. Веома је значајна сама чињеница новог вредновања византијског живописа и његовог сликарског опонашања. Али то опонашање лако може одвести у формализам и спољашње подражавање. Нимало није лако кренути правим путевима живописа, нарочито у мраку савременог сликарства у коме се губе трагови живописаца. Уметничко поколење нашег времена, које пати од теоретске кратковидости и духовне заслепљености, као да није у стању да нађе било какав излаз из свог дедаловског лавиринта...

Треба на крају истаћи да православни живопис обухвата не само Византију него и друге православне земље и народе, као што су Руси, Срби, Бугари, Румуни и др. Код сваког од тих народа он је имао своје токове, своје плиме и осеке, како у прошлости тако и у најновија времена. Што се тиче савремене Грчке, ту се данас јављају две струје. У Светој Гори скоро сви иконописци без разлике поново иду стопама критске школе, бавећи се првенствено радом на иконама. У Атини пак, и у неким другим градским центрима Грчке, преовлађује техника Панселиноса, тј. техника македонске школе. Занимљиво је истаћи да док је целивајућа икона извршила у XIV веку утицај на зидни живопис, данас се догађа обратно: начин сликања зидног живописа македонске школе преовлађује над целивајућим иконама (изузев Свете Горе). Уопште узето, македонска школа изражава **духовну снагу** а критска школа **духовно благородство**. А обадва ова различита стремљења представљају појаву — **духовне промене и преображаја.**

Да би тај преображај био делотворно присутан и у наше време потребни су живописци са снажним уметничким даром високог етоса и врлине са дугогодишњим искуством и познавањем закона, правила хагиографије и њених основних претпоставки и темељних теантрополошких начела. Само такви ће бити у стању да наше уметничко поколење избаве од формализма или, с друге стране, апстрактног унакажења људског лика и ликовите твари тог главног искушења модерне уметности. Појава таквих уметника отворила би нове хоризонте целокупној уметности нашег времена.

Превео са грчког
Амфилохије Радовић

■

Познање кроз боју

Јевгеније Трубецкој

□

Никад се можда питање о смислу живота није постављало оштрије него у наше дане разголићености светског зла и бесмислице.

Сећам се, пре једно четири године, био сам у Берлину у биоскопу у коме је приказивано дно акваријума; приказиване су сцене из живота дивље водене бубе. Пред нама су се смењивали призори узајамног прождирања бића — сјајна илустрација оне свеопште немилосрдне борбе за опстанак која испуњава живот природе. И победник у борби са рибама, бескичмењацима, даждевњацима, увек је била водена буба, захваљујући техничком савршенству два оруђа за истребљење: снажне чељусти помоћу којих је уништавала противника и отровним супстанцама којим их је тровала.

Такав је током низа векова био живот природе, такав је и такав ће бити и током неодређене будућности. Ако нас тај призор љути, ако се при погледу на сцене у акваријуму које смо овде описали у нама рађа осећање моралне мучнине, то доказује да у човеку постоје замеци другог света, **другог плана бивствовања.** Јер ни наша људска побуна не би била могућа, кад би нам изгледало да је овај тип животињског живота једина могућност на свету и кад у себи не бисмо осећали склоност да остваримо нешто друго.

Том бесвесном, слепом и хаотичном животу спољне природе у човеку супротставља се друкчија, узвишенија заповест упућена његовој **свести и вољи.** Али без обзира на то, склоност засад остаје само склоност: и не само то, пред нашим очима се свеет и воља човекова спуштају на степен оруђа оних мрачних, ниских животињских склоности, против којих су позвани да се боре, одатле онај стравични призор који посматрамо.

Осећање моралне мучнине и одвратности досеже у нама највишу границу кад видимо да, упркос задатку, живот човечанства у целини необично подсећа на оно што се може видети на дну акваријума. У мирно доба ова фатална сличност је прикривена, премазана културом; напротив, у време оружане борбе народâ она пробија са циничном отвореношћу; и не само то, она се не замагљује, већ обратно, култура је **истиче:** јер у дане рата и култура постаје оруђе злог, дивљег живота, утилитаризује се углавном ради исте улоге, као вилица у животу водене бубе. И принципи који фактични управљају животом човечанства необично подсећају на законе који владају у свету животиња: таква правила као „тешко побеђенима" и „ко има јачу вилицу, тај је у праву", која се у наше дане сматрају руководећим начелима живота народа, јесу ни мање ни више него на степен принципа дигнути принципи биолошких закона.

И у том претварању природних закона у принципу — у том дизању биолошке нужности на ниво етичког начела — огледа се битна разлика између света животиња и света људи — разлика која не иде у прилог човеку.

У животињском свету техника оруђа истребљивања изражава једноставно **непостојање** духовног живота: ова оруђа животиња добија као дар природе, независно од њене свести и воље. Обратно, у свету људи они су у потпуности производ човечијег ума. Пред нашим очима читави народи све своје намере усредсређују углавном ка том једином циљу — стварању велике вилице ради уништавања и прождирања других народа. Поробљавање људског духа ниским материјалним нагонима ни у чему се не огледа тако снажно, као у превази тог јединог циља над животом човечанства — превази која неизбежно поприма принудни карактер. Кад се на светској арени појављује неки народ — грабљивац, који све своје снаге улаже у технику истребљења, сви остали су принуђени да га у циљу самоодбране подражавају, јер заостати у наоружању значи ризиковати и бити прождран. Сви морају да се брину о томе да имају чељуст нипошто мању него што је има противник. У већој или мањој мери сви морају да прихвате животињски лик.

Баш у том човековом паду и јесте главни и основни ужас рата, пред којим бледе сви остали. Чак и потоци крви који плаве васељену, представљају мање зло у поређењу са овим изобличавањем човековог лика!

Све ово намеће питање које је за човека одувек било основно — питање о смислу живота. Његова суштина је увек иста, он не може да се промени зависно од ових или друкчијих пролазних услова. Али он се утолико одређеније поставља и утолико јасније схвата, уколико се у животу живље испољавају зле снаге које теже да се у свету учврсте крвави хаос и бесмислица.

Током векова у свету је царевао пакао — у виду судбинске нужности смрти и убиства. Па шта је онда у свету учинио човек, тај носилац надања свих живих бића, сведок друкчије, узвишеније мисли? Уместо да се бори против ове „државе смрти", он јој је изрекао своје „амин". И ето, пакао влада светом са пристанком и сагласношћу човека — јединог бића које је позвано да му се супротстави: наоружан је свим средствима људске технике. Народи се међусобно прождиру: народ наоружан за свеопште истребљење — то је онај идеал који с времена на време тријумфује у историји. И сваки се пут његов тријумф оглашава истом химном у победникову част — „има ли још неко ко би био сличан овој дивљој звери!"

Ако се стварно читав живот природе и читава историја човечанства окончава том апотеозом начела зла, где је онда онај смисао живота, ради кога живимо и ради кога вреди живети? Ја ћу се уздржати од властитог одговора на ово питање. Ја више волим да подсетим на ону његову могућност решавања коју су изразили наши далеки преци. То нису били филозофи, већ видовњаци. И своје мисли они нису изражавали речима, већ бојама. Па ипак, њихов живопис представља директан одговор на наше питање. Јер у њихово време оно се није постављало ништа мање заоштрено него сада. Тај ратни ужас који сада тако тешко прихватамо, за њих је то било хронично зло. У њихово су време на „зверињи лик" подсећале безбројне хорде које су харале Русијом. Звериње царство је и у оно време прилазило народима са истим вековним искушењем: „све сије ћу ти дати, кад ми се поклониш".

Читава стара руска религиозна уметност рођена је у борби са овим искушењем. Као одговор на њега стари руски иконописци су са изузетном јасноћом и снагом оваплотили путем ликова и боја оно чиме је била испуњена њихова душа — виђење друкчије животне истине и друкчијег смисла света. Покушавајући речима да изразим суштину њиховог одговора ја наравно схватам да никакве речи нису у стању да пренесу лепоту и снагу тог прекрасног језика религиозних симбола.

II

Суштина такве животне истине коју стара руска уметност супротставља животињском лику не налази потпуни израз у овом или оном иконописном сликању, већ староруском храму у целини. Овде се храм схвата као начело које мора да влада светом. Васељена мора постати храм Божији. У храм морају ући читаво човечанство, анђели и сва нижа бића. И баш у овој идеји храма који обухвата читав свет и лежи она религиозна нада у будуће умиротворење свих бића која се супротставља чињеници свеопштег рата и свеопште крваве смутње. Нама овде предстоји да пратимо развој ове теме у староруској религиозној уметности.

Овде храм који обухвата читав свет не изражава стварност, већ идеал, још увек неостварену наду свих бића. У свету у коме живимо, нижа бића и већи део човечанства засад се налазе ван храма. И уколико храм оличава друкчију стварност, утолико небесна будућност мами, али у наше време човечанство је још није достигло. Ова мисао се са непонов-

љивим савршенством изражава у архитектури наших древних храмова, нарочито новгородских.

Недавно, једног ведрог зимског дана имао сам прилику да боравим у околини Новгорода. Са свих страна сам видео бескрајну снежну пустињу — најизразитији призор овдашњег сиромаштва и оскудице. А над њом, као далеки ликови оностраног богатства пламтеле су на тамно модром фону ужарене златне куполе белокамених храмова. Ја никад нисам видео очигледнију илустрацију те религиозне идеје која је оличена у руској форми куполе — луковице. Њен значај се тумачи путем поређења.

Византијска купола изнад храма оличава небески свод који је прекрио земљу. Готски шпиц, напротив, изражава незадрживу тежњу на висини која диже са земље увис према небу громаде камена. И најзад, наша домаћа „луковица" оличава идеју дубоког молитвеног заноса упућеног небесима који наш земаљски свет приближава оностраном обиљу. Тај завршетак руског храма као да је налик на ватрени језик овенчан крстом и заоштрен је према крсту. Кад се баци поглед на нашег московског Ивана Великог чини се као да пред собом имамо џиновску свећу која пламти над Москвом и чији се пламен извија према небу; а многоглаве кремаљске цркве и многоглави храмови као да су огромни свећњак. Ову идеју молитвеног заноса не изражавају само златне куполе. Кад издалека, при јакој сунчаној светлости, посматраш старински манастир, или град са мноштвом храмова који се дижу изнад њега, изгледа као да он сав гори вишебојним ватрама. А кад те ватре светлуцају издалека усред непрегледних снежних пољана, оне маме као далеко онострано виђење Божијег града. Сви покушаји да се протумачи луколики облик наших црквених купола неким утилитарним циљевима (на пример, потребом заоштравања врха храма како се на њему не би задржавали снег и влага) не објашњавају најважније — **религиозно-естетско** значење луковице у нашој црквеној архитектури. Зар не постоји и мноштво других начина да се постигне исти практични резултат, између осталог и завршетак храма у облику шиљка, у готском стилу. Зашто је од свих тих могућих начина у старој руској религиозној архитектури био одабран завршетак у облику луковице? То се, наравно, тумачи тиме што је остављао неки естетски утисак, који је одговарао одређеном религиозном расположењу. Суштина овог религиозно-естетског доживљаја изванредно се преноси народним изразом — „Горе као жар" — примењено на црквене куполе. Тумачење луковице „источним утицајем", ма како то изгледало веродостојно, не искључује оно што је овде дато, јер је исти религиозно-естетски мотив могао да утиче и на источну архитектуру.

У вези са оним што је овде речено о врховима руских храмова у облику луковице, неопходно је указати да у унутрашњој и у спољној архитектури старих руских цркава ови врхови изражавају различите стране исте религиозне идеје; и то повезивање различитих момената религиозног живота је веома занимљива особина наше црквене архитектуре. Унутар староруског храма куполе у облику луковице чувају традиционално значење сваке куполе, то јест представљају непокретан небески свод; како оне споља личе на пламен који се диже увис!

Није тешко уверити се да у овом случају имамо само привидну противречност. Унутрашња архитектура цркве изражава идеал храма којим је обухваћен читав свет, у коме обитава сам Бог и иза чијих граница нема ничег; природно да купола овде мора да изражава крајњи и највиши домет васељене, небесну сферу којом се завршава, где царује Бог Саваот. Споља је друго: тамо изнад храма постоји другчији, истински небески свод који нас подсећа на то да земаљски храм још увек није достигао оно најузвишеније; да би то достигао потребан је нови замах, ново изгарање, и зато споља та купола добија

покретну форму пламена који се према врху сужава.

Да ли је потребно доказивати да између спољњег и унутрашњег постоји потпуна подударност; на тај начин споља видљиво пламсање неба силази на земљу, проводи се у храм и овде постаје завршетак и све земаљско се прекрива руком Свевишњег која благосиља са тамномодрог свода. И ова рука која побеђује световни раздор, која све доводи до јединства саборне целине, у себи држи људске судбине.

Ова мисао нашла је себи изванредни ликовни израз у древном новгородском храму Св. Софије (XI век). У њему нису успели вишеструки покушаји сликарâ да у главној куполи насликају благосиљајућу десницу Спаса: упркос њиховим напорима испала је рука стегнута у песницу; према предању, радове је на крају крајева зауставио глас са неба који је забранио да се лик поправља и обзнанио да је у Спаситељевој руци стиснут град Велики Новгород; кад би се рука отворила — имао би тај град да пропадне.

Изванредна варијанта исте теме може се видети у Успенском сабору у Владимиру на Кљазми; на древној фрески коју је сликао чувени Рубљов постоји насликано — „Праведници у руци Божијој" — мноштво светаца са венцима стегнутим у снажној руци на врху небеског свода; и према тој руци се са свих страна стиче мноштво праведника које трубом позивају анђели и који трубе и нагоре и надоле.

Тако се у храму учвршћује оно унутрашње саборно спајање што мора да победи хаотичну разједињеност и мржњу који владају у свету и човечанству. **Сабор свих бића** као будући свет васељене обухвата и анђеле и људе и свако дисање на земљи — таква је основна идеја храма наше древне религиозне уметности, која је владала и у нашој најстаријој архитектури и у сликарству. Њу је потпуно свесно и изванредно дубоко изразио свети Сергеј Радоњешки. Према речима његовог животописца, преподобни Сергије је приликом оснивања своје монашке заједнице „изградио храм Тројице, као огледало онима које је окупио ради заједничког живота, како би гледајући у свету Тројицу савлађивали страх изазван злехудом подељеношћу света". Ту је св. Сергеја надахњивала молитва Христа и његових ученика „да будет једино јако же и ми". Његов идеал био је преображај васељене према лику и по узору на св. Тројицу, то јест унутрашње спајање свих бића у Богу. Истим идеалом била је надахнута сва староруска побожност; њиме је живео и наш иконопис. Савладавање гнусне поделе света, преображавање васељене у храм, у коме ће се сви створови тако обједините, као што су у јединственом Божијем бићу обједињена три лица св. Тројице — таква је основна тема којој је у старом руском религиозном сликарству све подређено. Да би се разумео својеврсни језик његог симболичног представљања, неопходно је рећи неколико речи о оној главној препреци која нам је до сада отежавала да га схватамо.

Нема ни најмање сумње, да тај иконопис изражава оно најдубље што постоји у старој руској култури; и више од тога, ми у њему имамо једно од највећих светских блага религиозне уметности. Па ипак, руски образовани човек све доскора уопште није схватао икону. Он је равнодушно пролазио поред ње не поклањајући јој чак ни најмању пажњу. Он једноставно није разликовао икону од чађи старине која је густо прекривала. Тек последњих година отвориле су нам се очи за необичну лепоту и изражајност боја које су биле скривене испод те чађи. Тек сада, захваљујући изузетним успесима савремене технике чишћења ми смо запазили ове боје далеких векова и мит о „тамној икони" се коначно распршио. Испоставило се да су ликови светаца у нашим древним храмовима потамнели само зато што су нам постали туђи; на њима се чађ делимично повећавала због наше непажње и равнодушности према чувању светиње, делимично због нашег

неумећа да чувамо ове споменике старине.

Уз ово наше непознавање боја старог иконописа, све до наших дана, било је везано и потпуно непознавање његовог духа. Његова неуобичајена тенденција једнострано је карактерисана неодређеним изразом „аскетизам“ и као „аскетска“ је одбацивана. А поред тога остајало је несхваћено оно најбитније и најважније у руској икони — она дивна радост коју она најављује свету. Сад кад је икона постала једна од најизразитијих сликарских творевина свих векова, често имамо прилику да чујемо о њеној невероватној ведрини; с друге стране, пошто не можемо да негирамо аскетизам који јој је својствен, ми се налазимо пред једном од најзанимљивијих загонетки које су се икад постављале пред уметничку критику. Како ускладити овај аскетизам са тим необично живим бојама? У чему је тајна овог споја најдубље туге и велике радости? Схватити ову тајну, то значи одговорити на основно питање овог излагања — какво је схватање смисла живота оваплоћено у нашем старом иконопису.

Без сумње, ми овде имамо две међусобно чврсто повезане стране исте религиозне идеје: нема Ускрса без Велике недеље и у радовање свеопштег ускрснућа не може се стићи а да се не прође поред животворног Господњег крста. Зато су у нашем иконопису и радосни и тужни аскетски мотиви подједнако неопходни. Ја ћу се прво зауставити на овим последњим, јер у наше време баш аскетизам руске иконе највише отежава њено разумевање.

Кад је у XVII веку, у вези са другим црквеним новотаријама, у руске храмове продро реалистички живопис који је подражавао западњачке узоре, поборник старе побожности, познати протопоп Авакум, у прекрасној посланици, супротстављао је овим узорима баш аскетски дух старог иконописа. „Као казна Божија намножио се у руској земљи недолични иконопис. Изографи сликају, а власт им повлађује и сви срљају у пропаст погибељи, држећи се један за другог. Сликају Емануилов лик Спаса — лице поднадуло, уста црвена, власи кудраве, руке и мишице дебели, исто и са ногама, бедра су дебела, и сав је као Немац начињен, само што сабља о бедру није насликана. А све је то Никон ђаво измислио, тобоже у намери да се живи сликају... Стари добри изографи нису тако сликали свеце: лице и руке и сва осећања су истанчани, изможђени постом и напором и свакојаком патњом. А ви сте данас променили њихове прилике, сликате онакве какви сте и сами.“

Ове речи протопопа Авакума пружају класично прецизан израз једне од најважнијих тенденција старог руског иконописа, иако стално ваља имати на уму да овај његов патничко-аскетски аспект има само подређено и уз то припремно значење. У њему је наравно најважније — радовање коначној победи Богочовека над зверочовеком, увођење у храм читавог човечанства и свих бића, али човек мора да буде припремљен за ту радост подвигом: он не може онакав какав јесте да постане део Божијег храма, јер у том храму нема места за необрезано срце, ни за угојено самозадовољно тело: **зато се иконе не могу сликати према живим људима.**

Икона није портрет, већ прототип будућег храмовног човечанства. И пошто такво човечанство засад не видимо у данашњим грешним људима, већ га само наслућујемо, икона може да служи само као његово симболично приказивање. Шта у том приказивању значи истанчана телесност? То је оштро изражено негирање биологизма који уздиже засићеност телесног у највишу и безусловну заповест. Јер се баш овом заповешћу правда не само грубо утилитарни и сурови човеков однос према нижим бићима, већ и право сваког одређеног народа на крвави обрачун с другим народима који ометају његову засићеност. Испијени ликови светаца на иконама супротстављају овом крвавом царству засићене и самозадовољне телесности не само истанчана осећања,

већ — нову норму животних односа. То је оно царство које тело и крв не стичу путем наследства.

Уздржавање од јела и нарочито од меса овде постиже двојаки циљ: прво, то кроћење тела служи као обавезни услов одухотворења човечијег обличја; друго, оно на тај начин припрема будући човеков свет са човеком и човека са нижим бићима. У староруским иконама изванредно је изражена како једна тако и друга мисао. Ми ћемо засад нашу пажњу усредсредити на првој. Површном посматрачу ови аскетски ликови могу да изгледају беживотни, крајње усахнули. У ствари, баш захваљујући забрани „црвених уста" и „буцмастих образа" из њих снажно избија израз духовног живота, и то без обзира на необичну строгост традиционалних, условних форми које ограничавају слободу иконописца. Наизглед, у овом живопису нису неки небитни потези, него су баш битне особине предвиђене и освећене канонима: и положај свечаног трупа и однос његових прекрштених руку, и положај његових благосиљајућих прстију; покрет је до крајности ограничен, искључено је све оно што би Спаситеља и свеце учинило налик „на такве какви смо ми". Чак и тамо где је дозвољен покрет, он је стављен у неке непокретне оквире који као да га спутавају. Али чак и тамо где га уопште нема, иконописац одлучује о свечевом погледу, о изразу његових очију, то јест о ономе што представља најбитније средиште духовног живота човековог лица. И баш се овде, у свој својој изузетној снази, огледа оно узвишено стваралаштво религиозне уметности која спушта ватру са небеса и њоме изнутра осветљава читаво човечије обличје, ма како непокретно изгледало. Ја, на пример, не знам снажнији израз свете туге због свих живих бића под капом небеском, због њихових грехова и патњи, него онај који је дат у свилом везеном лику Никите, великомученика, који се чува у музеју архивске комисије у Владимиру на Кљазми: према предању, икону је извезла жена Ивана Грозног Анастасија, из рода Романових. Остали прекрасни обрасци сетних ликова постоје у колекцији И. С. Остроухова у Москви: то је икона праведног Симеона Богопримца и Полагање у гроб где се представљање туге Божије мајке по снази можда може упоредити само са Ђотовим делима и уопште са најбољим обрасцима фирентинске уметности. Поред тога, ми се у старом руском црквеном сликарству сусрећемо са изванредним преношењем таквих душевних расположења као што је ватрена нада или смирење у Богу.

Током многих година ја сам се налазио под снажним утиском чувене фреске Васњецова „Радост праведника о Господу" у Кијевском храму св. Владимира (скице за ову фреску постоје, као што је познато, у Третјаковској галерији у Москви). Признајем, да је овај утисак донекле ослабио кад сам упознао обраду исте теме на фресци Рубљова у Успенском храму у Владимиру на Кљазми. Предност ове старе фреске у односу на Васњецова веома је карактеристична за стари иконопис. Код Васњецова лет праведника у Рај има и сувише природан карактер **физичког** кретања: праведници не крећу у Рај само у мислима, већ и читавим телом: то, а исто тако и болесно-хистерични израз појединих лица, придаје читавом призору сувише реалистичан карактер, и то слаби утисак.

Нешто сасвим друго видимо у старој фресци Рубљова у Успенском храму у Владимиру. Тамо се изузетно усредсређена снага надања преноси искључиво покретом очију уперених напред. Руке праведника прекрштене уоблику крста потпуно су непокретне, исто тако и ноге и труп. Њихово **одлажење** у Рај изражава се **искључиво њиховим очима** у којима се не осећа хистерично одушевљење, постоји дубоки унутрашњи занос и мирна сигурност у постизање циља; али баш том привидном **физичком** непокретношћу преноси се велика напрегнутост и снага сталног духовног заноса; уколико је тело непокретније, утолико се снажније и јас-

није овде поима кретање духа, јер телесни свет постаје његова провидна опна. И баш то, што се духовни живот преноси **само очима** потпуно непокретног изгледа — симболично изражава велику снагу духа и власт духа над телом. Стиче се утисак као да је сав телесни живот замро у ишчекивању узвишеног откривења које ослушкује. И чује се само: прво је потребно да одјекне позив „нека заћути човечија телесност". И тек кад овај допре до наших ушију — човечији лик се продуховљава: **његове очи се отварају.** Оне нису отворене само за други свет оне их отварају и другима: баш тај спој потпуне статичности тела и духовног смисла очију, што се често понавља у највећим творевинама нашег иконописа, оставља потресан утисак.

Било би, међутим, погрешно мислити да статичност на старим иконама представља својство читавог човечанства: у нашем иконопису она није својство човечијег лика уопште, већ само његових одређених стања: он је непокретан, кад се испуњава надчовечанским, Божанским садржајем, кад се на овај или онај начин уводи у статични мир Божанског живота. Обрнуто, човек је у безблагодатном или доблагодатном стању; човек који се још није „смирио" у Богу или једноставно није постигао циљеве свог животног пута, често се на иконама приказује као веома покретан. У том смислу су нарочито типични стари призори Преображења Господњег. На њима су непокретни Спаситељ, Мојсије и Илија: обратно, апостоли су бачени на колена, препуштени су властитом чисто људском афекту ужаса пред небесним громом и изненађују смелошћу покрета својих тела; на многим иконама они су приказани како буквално леже са главом надоле. На дивној икони „Откривење Јована Лествичника", која се чува у Петрограду, у музеју Александра III, може да се запази покрет, израз је још оштрији: то је стрмоглави пад грешника наглавце који су слетели са лествице која води у Рај. Непокретност на иконама прихваћена је само за оне ликове где не само тело, већ и сама човекова природа ћути, где се више не живи властити, већ **надчовечански** живот.

Само се по себи разуме да ово стање не изражава пренид живота, већ обрнуто, његову највећу напрегнутост и снагу. Само нерелигиозној или површној свести стара руска икона може да изгледа беживотна. Нека хладноћа и нека апстрактност постоји можда у старогрчкој икони. Али баш у том смислу руско црквено сликарство потпуно је супротно грчком. У изванредној збирци икона у петроградском музеју Александра III нарочито је погодно чинити ова поређења, јер тамо упоредо са четири руске постоји и једна грчка дворана. Тамо си нарочито изненађен тиме колико је руски иконопис огрејан топлином осећања, што Грцима није својствено. Исто то се осећа приликом прегледања московске збирке И. С. Остроухова, где поред руских образаца има и грчких или најстаријих руских који су сачували грчки тип. Приликом овог поређења изненађени смо што у руском иконопису, за разлику од грчког, није уништен живот човечијег лица, већ он добија узвишену продуховљеност и смисао. На пример, шта може да буде статичније од лика „нерукотвореног Спаса" или „Илије пророка" из збирке И. С. Остроухова? Међутим, пажљивом оку је јасно да из њих зрачи продуховљени народно-руски израз. Не само опште човечанско, већ се и национално на тај начин уводи у статични Творчев спокој и чува се у прослављеном облику на овој крајњој висини религиозног стваралаштва.

III

Кад се говори о аскетизму руске иконе не може се прећутати њена друга особина, органски везана за аскетизам. Икона по својој идеји чини нераскидиву целину са храмом и зато је подређена његовој **архитектонској замисли.** Из тога проистиче изузетна архитектоника нашег религиозног сликарства: потчињавање ар-

хитектонској форми не осећа се само у целини храма, већ и у сваком појединачном иконопису: свака икона има своју појединачну, унутрашњу архитектуру која се може посматрати и изван њене непосредне везе са црквеном грађевином у непосредном смислу те речи.

Ова архитектонска замисао осећа се и у појединим ликовима и нарочито у групама ликова — у иконама на којима је представљен скуп више светаца. Архитектонском утиску наших икона доприноси непокретност божанског мира у који су уведени појединачни ликови: захваљујући баш њој у нашем црквеном сликарству се остварује мисао изражена у првој посланици св. Петра. Пророци, апостоли и свеци непокретни или окамењени, окупљени око Христа, „камена жива, који је истина, од људи одбачен, али од Бога изабран", у овом ишчекивању као да се и сами претварају у „живо камење и од себе зидају кућу духовну" (**I Петрова**, 2, 4—5).

Ова особина више него нека друга продубљује јаз између старог иконописа и реалистичког сликарства. Ми пред собом видимо, у складу са архитектонским линијама храма фигуре људи, понекад веома праволинијске, понекад неприродно извијене у складу са линијама свода подређене стремљењу увис високог и уског иконостаса, ови ликови се понекад издужују преко сваке мере: глава испада непропорционално мала у поређењу са трупом, он у плећима постаје неприродно узак чиме се истиче аскетска тананост читаве фигуре. Оку привикнутом на реалистични живопис увек изгледа да се ови складни низови праволинијских фигура окупљају око главног лика и сувише збијено.

Можда је неискусном оку још теже да се привикне на необичну симетричност ових живописних линија. Не само у рамовима, на појединим иконама где се групишу многи свеци, постоји неки архитектонски центар који се поклапа са идејним центром. И око овог центра обавезно равномерно и често у истим позама са обе стране стоје свеци. У улози архитектонског центра око кога се окупља овај многолики сабор појављује се час Спаситељ, час Божија мајка час Софија — Премудрост Божија. Понекад се због симетрије најцентралнији лик раздваја. Тако се на старим иконама евхаристије Христос приказује двоструко, с једне стране даје хлеб апостолима, а с друге стране свети путир. И према њему се са обе стране крећу апостоли, у симетричним редовима, извијени на исти начин и нагнути према њему. Постоје иконописни призори чији сâм назив указује на архитектонску замисао: таква је, на пример, „Богородица Нерушимаја Стена" у кијевском храму св. Софије: на подигнутим рукама, она као да на себи држи свод главног олтара. Нарочито је изражена надмоћ архитектонског стила на оним иконама које као да су мали иконостаси. Такве су, на пример, иконе „Софије Премудрости Божије", „Покрова св. Богородице", „Теби се обрадована радује сваки створ", и многе друге. Ми овде стално видимо симетричне групе око једне главне фигуре. У иконама „Софијиног храма" видимо симетрију у фигурама Мајке Божије и Јована Претече који се са обе стране нагињу пред „Софијом" која седи на престолу, а исто тако и у истоветним покретима и анђеоским крилима. А у богородичним иконама, архитектонска идеја, поред симетричног распореда фигура око Божије мајке, издваја се призором сабора у позадини. Симетрија овде изражава ни мање ни више него потврду саборног јединства у људима и анђелима: њихов индивидуални живот подређен је општем **саборном** плану.

Тиме се не тумачи само симетричност иконе. Подређивање живописа архитектури уопште условљено је овде не неким непознатим и случајним разлозима архитектонског комфора. Архитектура иконе изражава једну од њених централних и битних мисли. У њој у суштини имамо саборни живопис; у тој превласти архитектонских линија над човечијим обличјем која је у њој приметна, изражава се

човекова потчињеност сабору, превласт васељенског над индивидуалним. Овде човек престаје да буде самостална личност и потчињава се општој архитектури целине.

Иконопис приказује будуће храмовно или **саборно** човечанство. Такво сликање и нехотице мора да буде симболично, а не реално, из простог разлога што у стварности саборност није остварена: ми видимо само њене несавршене заметке на земљи. У стварности влада раздор и хаос: она није јединствени Божији храм; да би био уведен у храм и да би се у њему остварила истинска саборност потребни су „пост и напор, и оскудица и свакојака туговања".

Од ове туге на икони ми ћемо сад прећи на њену радост: она се може схватити само у вези са првом.

IV

Шопенхауеру припада изванредно тачна изрека да се према великим сликарским делима ваља понашати као према особама највишег ранга. Било би то дрско ако бисмо се упуштали са њима у разговор; уместо тога, пред њима ваља стајати са страхопоштовањем и очекивати да нас **она** удостоје и започну разговор са нама. У односу на икону ова изрека је вишеструко тачна баш зато што је икона више од уметности. Дуго се мора чекати на то да она проговори, нарочито због оног огромног растојања које нас раздваја.

Осећање раздаљине, то је први утисак који имамо кад разгледамо древне храмове. У тим строгим ликовима има нечег што привлачи и у исто време одбија. Њихови прсти намештени за благослов позивају нас и у исто време нам препречују пут: да бисмо следили њихов позив, потребно је одрећи се читаве велике животне линије, оне линије која фактички влада светом.

У чему је заправо ова одбијајућа снага иконе и шта је то што одбија? Ја сам то нарочито јасно схватио кад сам после разгледања икона у музеју Александра III у Петрограду, случајно, врло брзо доспео у императорски Ермитаж. Осећање јаке мучине које сам осетио при виђењу Рубенсових баханалија одмах ми је појаснило оно својство икона, о коме сам размишљао: баханалија и јесте крајње оличење оног живота који се одбацује иконом. Угојено дрхтаво тело које ужива у себи, ждере и обавезно убија да би прождирало — то је оно што, пре свега, спречавају прсти који благосиљају. Али то није довољно: они од нас захтевају да иза прага оставимо сваку животну баналност, зато што „свакодневне бриге" које ваља одложити исто тако учвршћују власт ситог тела. Све док се не ослободимо његових чари, икона са нама неће проговорити. А кад проговори, огласиће нам узвишену радост — надбиолошки смисао живота и крај животињског царства.

Ову радост наша религиозна уметност не изражава речима, већ непоновљивим живописним визијама. Међу њима је најживља и најрадоснија она у којој се најпотпуније открива ново схватање живота које долази да смени зверопоклонство визијом свеопштег храма. Овде се и туга претвара у радост. Као што је већ раније било речено, у иконопису човечији лик као да себе приноси на жртву архитектонским линијама. И ето, видимо како архитектура храма која узноси човека у небеса, оправдава ову жртву. Нека ми буде дозвољено да појасним ову мисао са неколико примера.

Можда у читавом нашем иконопису нема изразитијег оличења аскетске идеје, него што је то Иван Крститељ. Међутим, баш за име овог свеца везан је један од највედријих споменика наше религиозне архитектуре — храм св. Јована Претече у Јарослављу. И баш овде је најлакше открити како се туга и радост спајају у јединствену храмовну и органску целину.

Спајање ова два мотива изражава се у свечаном иконопису. С једне стране, као Христов претеча, он оличава идеју

одрицања од света, он припрема људе за прихватање новог смисла живота и проповеда покајање, пост и свакојако уздржавање. Ова се мисао преноси у приказивању његовог испијеног лика са неприродно танким рукама и ногама. С друге стране, баш у тој испијености тела он проналази у себи снагу за радостан духовни занос; у икони је то исказано његовим снажним, прекрасним крилима. И баш тај занос узвишеном радошћу изражава читава храмовна архитектура, његова шаролика керамика, живописне шаре његових необичних орнамената са фантастичним, дивним цвећем. Ово цвеће обавија спољне стубове грађевине и лети горе према њеним луковицама које пламсају својом златном крљушти. Исти спој аскетизма и изванредних, **неовдашњих** дугиних боја налазимо и у московском храму Василија Блаженог. То је, у ствари, иста мисао о блаженству које израста из патње, о новој храмовној архитектури васељене која узносећи се изнад људске патње односи све у висину, извија се према куполама и путем процветава рајским растињем.

Ова архитектура је уједно и проповед: она оглашава тај нови животни стил који мора да замени стил зверињи: она представља позитивну идејну супротност биологизму који утврђује своју безграничну власт над нижом природом и над човеком. Она изражава светски поредак и склад, у коме престаје крвава борба за опстанак и сва се бића са човеком на челу окупљају у храму.

Ова мисао се развија у мноштву архитектонских и иконописних исказа који нам не дозвољавају да посумњамо у то, да староруски храм по својој идеји није само храм светаца и анђела, већ и храм **свих бића**. Посебно је у том погледу изванредан стари Дмитријевски храм у Владимиру на Књазми (XII в.). Његови спољни зидови су прекривени вајаним ликовима животиња и птица усред раскошног растиња. То није реалистички приказ живих бића онако како постоје у нашој земаљској стварности, већ дивни идеализовани ликови. Чињеница да је у центру свих тих ликова постављена фигура цара Соломона који седи на престолу потпуно нам јасно открива њихов духовни смисао. Цар Соломон овде царује као гласник Божанске Премудрости која је створила свет; и баш у том својству он окупља око свог престола сва бића под капом небеском. То нису она бића која **сада** видимо на земљи, већ бића како их је замислио Бог у својој Премудрости, прослављена и окупљена у храму — у живу и уједно архитектонску целину.

Као паралела овом споменику црквене архитектуре може да се наведе читав низ иконописа на теме „Всјакое диханије да хвалит Господа“, „Хвалите имја Господње“ и „О Тебе се радује, обрадована всјакаја твар.“ Тамо се исто тако може видети **всја твар** поднебесна обједињена православљем животиња које трче, птица које певају, па чак и риба које пливају у води.[1] И на свим овим иконама архитектонска замисао којој се покорава **све живо** увек се приказује у виду храма — **сабора**, њему теже анђели, у њему се окупљају свеци; обавијен је рајским растињем, а у његовом подножју или око њега окупљају се животиње. Колико је овај радосни мотив нашег иконописа чврсто везан за његове аскетске мотиве јасно је свакоме ко је иоле упознат са нашим и грчким „житијима светаца.“ И овде и тамо подједнако често сусрећемо лик свеца око кога се окупљају шумске животиње и одано му лижу руке. Према тумачењу св. Исака Сирина овде се успоставља онај првобитни рајски однос који је некада постојао између животиња и човека. Животиње иду свецу, јер у њему осећају „онај мирис“ који се ширио од Адама пре првобитног греха. А човеков преображај у односу према нижим бићима још је потпунији и дубљи. На смену том уско-утилитарном схватању које животињу цени само као храну или оруђе човековог домаћинства, долази тај нови однос према свету, према коме су животиње човекова млађа браћа. Овде аскетско уздржавање од месне хране и однос

[1] На пример, икона у дрворезу „Всјакое диханије“ из колекције И. С. Остроухова, „Хвалите“ у музеју Александра III у Петрограду. Упор. опис икона „О тебе радуетсја“ у „Сијском иконописном оригиналу“ књ. IV, 1898 (Споменици старе писмености, с. 170, 180).

испуњен љубављу и дубоко милосрђе према свим бићима представља различите стране исте животне истине — оне која се ставља насупрот уско-биолошком поимању живота. Суштина овог новог схватања света веома се верно преноси речима св. Исака Сирина. Према његовом тумачењу, особина срца које воли јесте „пламсање човековог срца за све ствари, за све људе, за птице, за животиње, за демоне, за сва бића. При помисли на њих и при погледу на њих очи човекове плачу. Због велике и снажне жалости која обузима срце и због велике патње, његово се срце стеже и не може да поднесе ни да види, ни да чује неко позлеђивање, или малу тугу што их трпе жива бића. А онда и за бесловесне, и за непријатеље истине, и за оне који га позлеђују, сваког часа са сузама приноси молитву да би били сачувани и били помиловани; молити се исто тако и за гмизавце и жалити их у срцу свом и тиме постати налик на Бога."[2]

Овим речима нама је конкретно показан нови план бивствовања, где се закон узајамног прождирања бића побеђује у корену, у **човековом срцу**, путем љубави и сажаљења. Зачет у човеку, нови поредак односа проширује се и на нижа бића. Одиграва се прави космички преврат: љубав и сажаљење откривају у човеку зачетак нових живих бића. И ова „нова бића" проналазе свој лик у иконопису: захваљујући молитвама светих, храм Божији постаје приступачан и за нижа бића, дајући у себи место њиховом продуховљеном лику. Од иконописних покушаја да се ова визија продуховљених бића пренесе, поменућу изванредну икону пророка Данила међу лавовима која се чува у петроградском музеју императора Александра III. Ненавикнутом оку могу изгледати наивно ови веома нереални лавови који са дирљивим поштовањем гледају у пророка. Али баш се наивно у уметности граничи са генијалним. У ствари, непостојање сличности овде је потпуно умесно и дозвољено, вероватно намерно. Јер предмет приказивања

[2] Иже во святых отца нашего авви Исаака Сириянина, — Слова подвижническія. Москва, 1858, *стр. 299.*

овде, у ствари, нису она бића која познајемо; поменути лавови несумњиво наговештавају нова бића која су над собом осетила виши надбиолошни закон: задатак иконописца овде је да прикаже ново, нама непознато устројство живота. Он наравно може да га прикаже само симболичним писмом које ни у ком случају не треба **да буде копија наше** стварности.

Основни патос овог симболичног рукописа нарочито се живо огледа у оним иконама где имамо супротстављање два света — древног космоса омађијаног грехом и храма који обухвата читав свет у коме ова опчињеност коначно нестаје. Ја говорим о ликовима „Цара космоса" који се често срећу у старом новгородском живопису који између осталог постоје и у петроградском музеју императора Александра III и у храму старообредника Успење св. Богородице у Москви. Ова икона је подељена у два дела: доле у подземљу, испод свода чами заробљеник — цар космоса са круном на глави; а на горњем спрату иконе приказана је Педесетница: огњени језици спуштају се на апостоле који седе у храму на престолима. Из супротстављања Педесетнице цару космоса види се да се храм где седе апостоли схвата као **нови свет** и **ново царство:** то је онај космички идеал који мора да ослободи постојећи космос; да би могао да дâ место овом царском сужњу кога ваља ослободити, храм се мора поистоветити са васељеном: он мора да прими у себе не само ново небо, већ и нову земљу. И огњени језици над апостолима јасно указују на који начин се схвата сила која мора да учини овај космички преврат.

Овде смо се приближили централној идеји читавог руског иконописа. Видели смо да је у овом иконопису сваки створ понаособ — човек, анђео, животињски и биљни свет — подвргнут заједничкој архитектонској **замисли:** ми овде имамо **саборна** или храмовна бића. Али храм не чине зидови, нити архитектонске линије: храм није спољње јединство општег поретка, већ жива целина обједињена Ду-

хом љубави. Јединство читаве ове храмовне архитектуре постиже се новим животним центром, око кога се окупљају сва бића. Овде **сама** бића постају Божији храм, зато што се она окупљају око Христа и Богородице и, тако постају обиталиште св. Духа. Христов лик је оно што читавом овом живопису и архитектури придаје животни смисао, зато што сабор свих бића окупљених у Христово име и чини оно унутрашње обједињено **царство Христово,** насупрот подељеном и изнутра распаднутом царству „цара космоса." Ово царство чини јединство захваљујући живом општењу тела и крви. И зато је оличава мајчинско срце испуњено љуба- **евхаристије,** које тако често заузима централно место у олтарима старих храмова.

Али ако у Христу-Богоочвеку наш иконопис поштује и приказује тај нови животни смисао који све треба да прожме, онда лик Божије мајке — Царице Небеске, скоре помоћнице и заступнице оличење овог општења — **приказивање** вљу које захваљујући унутрашњој божанској ватри, чином богорођења постаје срце васељене. Баш у оним иконама, где се око Мајке Божије окупља читав свет, религиозно надахнуће и уметничко стваралаштво старог руског иконописа достиже највиши степен. Посебно је изванредна у старом новогородском живопису обрада два мотива — „О тебе радујетсја обрадованаја всјакаја твар" и „Покров Мајке Божије."

Као што се види из самог назива првог мотива, лик Мајке Божије одређује се овде у његовом космичком значењу, као „радовање свих бића." Целом ширином иконе у другом плану се истиче црква са пламтећим луковицама или са тамно-модрим звезданим куполама. Ове куполе се ослањају на небески свод: као да иза њих у тој модрини нема ничег осим Престола Свевишњег. А у првом плану на престолу царује радост свих бића — Мајка Божија са Дететом, која претходи вечности. Радост небеских бића приказана је као сабор анђела који као да чине разнобојну гирланду над главом Пречисте. А одоздо према њој, са свих страна хитају људске фигуре, свеци, пророци, апостоли и девице, представнице непорочности. Око храма је обавијено рајско растиње. На неким иконама, у заједничкој радости учествују и животиње. Једном речи, баш овде се идеја свеобухватног храма открива у свој потпуности свог животног смисла; ми пред собом не видимо хладне и равнодушне зидове, нити спољњу архитектонску форму којом је све обухваћено, већ храм продуховљен саздан од љубави. У томе је прави и потпуни одговор нашег иконописа на вечито искушење зверињег царства. Свет није хаос и светски поредак није бескрајна крвава смутња. Он је мајчинско срце испуњено љубављу, које око себе мора да окупи васељену.

Иконе „Покрова" Пресвете Богородице развијају исту тему. И овде видимо **Божију мајку** у центру, она царује у облацима, на фону храма. Ови облаци се на појединим иконама завршавају орловским кљуном, што указује на то да су представљени продуховљено; исто тако Мајци Божијој са свих страна хрле анђели, који простиру покров над њом и над сабором светаца окупљених око Ње и крај њених ногу. Само покров који прекрива све и сваког и зато као да обухвата читав свет, придаје овој икони посебну смисаону нијансу. У музеју императора Александра III у Петрограду постоји икона Покрова новгородске сликарске школе из XV века, где је баш обрада ове теме достигла највиши домет уметничког савршенства. Тамо имамо нешто више него што је човечанство окупљено под покровом Мајке Божије: дешава се нека врста духовног стапања између покрова и светаца скупљених под њим: као да сав тај сабор светаца у разнобојним одеждама ствара продуховљени покров Мајке Божије, осветљен многобројним очима које изнутра пламте, које светле као ватрене тачке. Баш у таквим Богородичним иконама открива се радостан смисао њихове живописне архитектуре и симетрије. Овде имамо не само симетрију у пог-

леду распореда појединих фигура, већ и симетрију у њиховом духовном кретању, која избија из њихове привидне статичности. Према Божијој мајци, као непокретном средишту васељене, са обе стране су усмерени симетрични замаси анђеоских крила. Према њој је са свих крајева усмерено симетрично кретање човечијих очију и при том баш захваљујући статичности фигура, ово укрштање погледа у једној тачки оставља утисак незадрживог, свеопштег заокрета према будућем сунцу васељене. То није више аскетско потчињавање симетрији архитектонских линија, већ централно кретање према новом радовању. То је симетрија продуховљене дуге око Небесне Царице. Као да светлост која се из ње шири пролази кроз анђеоску и човекову средину и јавља се овде у мноштву разнобојних прелامања.

У истом значењу архитектонског центра и централног светила, на мноштву старих новгородских, московских, јарославских икона појављује се Софија Премудрост Божија. Овде се око Софије која царује на престолу окупљају и силе небесне — анђели који као да плету венац изнад ње и човечанство које оличавају Мајка Божија и Јован Претеча. Ја у овом излагању нећу надугачко и нашироко да причам о религиозно-филозофској идеји ових икона, о томе сам већ говорио на другом месту; овде је довољно рећи да су оне по свом духовном смислу веома блиске богородичиним иконама. Али у чисто иконописном, и уметничком смислу, иконе Богородичине које сам поменуо много су савршеније, изразитије, живље. То је и разумљиво: икона свете Софије Премудрости Божије изражава још неоткривену тајну Божије замисли о бићима. А Мајка Божија која је окупила свет око предвечног детета оличава остварење и откривање исте замисли. Баш ову саборну, уједињену васељену замислио је Бог у Својој Премудрости: он је баш њу хтео; и баш њоме мора бити побеђено хаотично царство смрти.

V

На крају, дозволите да се вратим на оно од чега смо почели. На почетку ове беседе ја сам рекао да се питање о смислу живота, будући да је у суштини исто у сва времена, нарочито оштро поставља баш у дане када се до дна обнажује бесмислена сујета и неподношљива мука нашег живљења.

Сав руски иконопис представља одјек ове бескрајне патње постојања која је изражена јеванђеоским речима „душа моја пати самртно". Тек сада, у дане светског рата, осетили смо сав ужас ове патње; због тога смо сада више него икад у стању да схватимо животну драму која је захватила иконе. Тек сада почиње да нам се открива и њена радост, јер сад, после свега што смо претрпели, ми не можемо без ове радости. Најзад смо осетили како је, дубоко пропаћена икона била сведок многовековне народне патње, колико је суза пред њом проливено и како одлучно звучи њен одговор на ове сузе.

Почетком ове јесени, код нас се дешавало нешто што је личило на смак света. Непријатељска најезда примицала се брзином олујног облака и милиони гладних избеглица, које су се преселиле на исток, приморавале су нас да се сетимо јеванђеоске изреке о судњим данима. „А тешко труднима и дојилицама у те дане; него се молите Богу да не буде бјежан ваша у зиму. . . јер ће тада бити невоља велика, какова није била од постојања свијета досад, нити ће бити" (**Матеја,** XXIV, 19—21). Онда као и сада, у дане нашег зимског туговања, осећамо нешто налик на оно што је доживљавала стара Русија у дане татарске најезде. И шта видимо као резултат? Икона која је била нема током много векова, проговорила је поново са нама оним истим језиком каквим је разговарала са нашим далеким прецима.

Крајем августа код нас су се служиле свенародне молитве за победоносно окончање рата. Под утицајем немира ко-

ји су захватили наше село прилив оних који су се молили био је изузетно велик и њихово је расположење било веома радосно. У Калушкој губернији, где сам се у то време налазио међу сељацима колале су гласине да је тобоже сам Тихон преподобни, најпоштованији локални светац, отишао из своје раке и да као избеглица лута руском земљом и ја се, ето, сећам да сам присуствовао томе како је цела црква препуна верника у хору певала Богородичино молепствије. Код речи „не имами инија помошчи, не имами инија надежди" многи су плакали. Цела гомила се одједном стропоштавала пред ноге Мајке Божије. Никад нисам имао прилике да на многољудним молитвеним скуповима осећам такву напрегнуту снагу осећања којом су тада испуњаване ове речи. Сви ти сељаци који су видели избеглице, а и сами помишљали на могућност беде, гладне смрти и на ужас зимског бекства, несумњиво су тако и осећали, без Владичицине заштите не може се избећи пропаст.

То је оно расположење које је стварао древни руски храм. У њему је живела и њему је одговарала икона. Њен симболични језик је неразумљивситој плоти, недоступан срцу испуњеном тежњом за материјалним благостањем. Али он постаје живот, кад се ова тежња руши и пред ногама људи зјапи бездан. Тада нам је потребно да осећамо чврсти ослонац над бездани: потребно нам је да осећамо непомућени спокој светиње над нашом патњом и тугом; а радосна визија сабора свих бића изнад крвавог хаоса нашег постојања постаје наш насушни хлеб. Потребно нам је да будемо сигурни, да животиња није у целом свету, да изнад њеног царства постоји друкчији закон живота који ће тријумфовати.

Зато у ове тешке дане оживљавају старе боје у које су одавно наши преци оваплотили вечити садржај. Ми у себи поново осећамо ону снагу која је у стара времена избацивала из земље златоврхе храмове и палила ватрене језике над заточеним космосом. Делотворност ове снаге у старој Русији тумачи се баш на тај начин што су код нас у стара времена „дани тешких искушења" били опште правило, а дани благостања — релативно ретки изузеци. У оно време, опасност од „растварања у хаосу", то јест, једноставно речено, бити прождеран од суседа, била је за руски народ опасност која му је претила сваког дана, сваког трена.

И ево сад, после много векова, хаос опет куца на наша врата. Опасност за Русију и за читав свет утолико је већа, што је савремени хаос отежан, па чак као да је и обасјан културом. Дивље хорде које су мучиле стару Русију, Печењези, Половци и Татари, нису размишљали о „култури" и због тога нису били руковођени принципима, већ инстинктима. Они су убијали, пљачкали и истребљивали друге народе, да би себи прибавили храну на исти начин као што јастреб истребљује свој плен: они су остваривали биолошки закон наивно, непосредно, чак и не сумњајући да над тим законом животињског живота постоји нека друга, виша норма. Нешто сасвим друго видимо сад у табору наших непријатеља. Овде се биологизам свесно диже на ниво принципа, утврђује се као нешто што мора да влада светом. Свако ограничавање права да се врши крвави обрачун са другим народима у име неког узвишеног начела свесно се одбацује као сентименталност и лаж. То је већ нешто више, него живот по животињском обрасцу: овде имамо управо дивљење таквом обрасцу, принципијелно гушење у себи човекољубља и сажаљења због њега. Тријумф таквог начина мишљења у свету обећава човечанству нешто много горе, него што је татарштина. Ово нечувено поробљавање духа од како је света и века је претварање у животињу, претварање у принцип и у систем, одбацивање свега људског, што је досад било и што постоји у човековој култури. Коначни тријумф овога начела може да доведе до глобалног истребљења читавих народа,

зато што ће другим народима бити потребне њихове земље.

Овим се мери значај ове велике борбе коју водимо. Реч је не само о очувању наше целине и независности, већ и о спасењу свега људског што постоји у човеку, о очувању самог смисла човековог живота против долазећег хаоса и апсурда. Духовна борба коју ћемо још морати да издржимо неизмерно је важнија и тежа од оружане борбе која нас приморава да крваримо. Човек не може да остаје само човек: он или мора да превазиђе самог себе или да падне у бездан, или да израсте у Бога, или да се претвори у животињу. У садашњем историјском тренутку човечанство стоји на раскрсници. Оно коначно мора да се определи на ову или на другу страну. Шта ће у њему превагнути, културни зоологизам или оно „милосрдно срце" које гори љубављу према свим бићима? Шта треба да буде васељена — зверињак или храм?

Сâмо постављање овог питања испуњава срце дубоком вером у Русију, зато што знамо у коме од ова два начела она осећа свој национални задатак, која су од ова два животна становишта нашла свог одраза у најбољим творевинама њеног народног генија. Руска религиозна архитектура и руски иконопис несумњиво спадају у најбоље творевине. У њима је наша народна душа испољила оно најлепше и најинтимније што у њој постоји — ону прозрачну дубину религиозног надахнућа која се касније појавила у свету и у класичним делима руске књижевности. Достојевски је рекао да ће „лепота спасти свет". Развијајући исту мисао, Соловјов је најавио идеал „теургичке уметности". Кад су ове речи биле изречене, Русија још није знала какве уметничка блага поседује. Ми смо већ имали теургичну уметност. Наши иконописци су видели лепоту којом ће свет бити спасен и овековечили су је у бојама. И сама помисао о **исцељујућој снази лепоте** већ одавно живи у идеји јављене и чудотворне иконе! Усред ове мукотрпне борбе коју водимо, усред бескрајне туге коју осећамо, нека нам ова снага послужи као извор утехе и бодрости. Ми ћемо учвршћивати и волети ову лепоту! У њој ће се оваплотити онај смисао живота који неће пропасти. Неће пропасти ни народ који са овим смислом повеже своју судбину. Он је потребан васељени да би сломио владавину звери и ослободио човечанство тешког ропства.

Овим се разрешава једна привидна противуречност. Иконописни идеал је свеопшти свет свих бића: да ли је дозвољено повезивати са овим идеалом нашу људску жељу о победи једног народа над другим? На ово се питање у руској историји више пута давао јасан и недвосмислен одговор. У старој Русији није било ватренијег поборника идеје о васељенском свету од св. Сергија, за кога је храм св. Тројице, који је он саградио, изражавао мисао о превазилажењу омражене поделе света; па ипак је тај исти св. Сергије благословио Дмитрија Донског пред борбу, а око његовог пребивалишта окупила се и израсла моћна руска државност! Икона наговештава крај рата! Па ипак, од најдавнијих времена код нас су иконе ношене испред војске и биле су надахнуће победе.

Да би се схватило како се разрешава ова привидна противуречност, довољно је поставити једно једноставно животно питање. Да ли је св. Сергије могао да допусти и саму помисао да ће Татари оскрнавити цркве? Да ли ћемо данас дозволити да се новгородски храмови или кијевске светиње претворе у немачке коњушнице? Још је мање могуће, разуме се, помирити се са мишљу о свеопштем истребљењу читавих народа или о силовању свих жена у овој или оној земљи. Религиозни идеал иконе не би био истина кад би осветљавао неистину непротивљења; на срећу ова неистина нема са њим ничег заједничког, па је чак и у супротности са његовим духом. Кад св. Сергије утврђује мисао о будућем сабору свих бића **над светом,** између ова два чина нема противречности зато што се свет преображених бића у вечитом Твор-

чевом спокоју и наша овдашња битка против мрачних сила које ометају остварење тог спокоја одиграва на различитим плановима бивствовања. Ова света борба не само да не нарушава тај вечити свет, она припрема његов долазак.

У Апокалипси постоји лик који говори: реч је о сотони, који је привремено стављен на ланац како не би заводио народе. Баш ћемо у овом лику наћи одговор за наше сумње. Ако будућа васељена мора да буде храм, из тога наравно не следи да би у предворју овог храма злодух могао да створи своје царство! Ако царство сатане у нашој овдашњој стварности не може да буде потпуно уништено, оно бар може да буде ограничено, оковано ланцима; све док коначно, изнутра не буде побеђено Духом Божијим, мора да буде заустављено снагом споља. Иначе ће да збрише са лица земље све храмове и постараће се да у човеку истреби лик човечији. Непостојање отпора постаће извор велике саблазни за народе!

Да не бисмо мислили како је звериње царство неминовно потребно је окончати ово његово нечастиво и безобразно хваљење. Нека народи виде да се светом управља не само путем животињског егоизма и не само помоћу технике. Нека се у делима човечијим и нарочито у делима Русије јави и узвишена духовна снага која се бори за осмишљеност света. Запамтимо зашто се боримо и нека ова мисао удесетостручи наше снаге. И нека наша отпаћена победа буде весник те највеће радости која прекрива сву бескрајну тугу и муку нашег постојања!

1915.

Превела са руског
Лидија Суботин

■

Иконокластија и оживљавање слике

Владета Јеротић

□

Према Георгију Острогорском, први спомен о иступању против култа икона налази се у Теофановој хроници, поводом едикта који је 722—723. године издао калиф Језид II, а којим је хришћанима у своме царству забранио култ икона. Византијски иконоборци на челу са царем Лавом III и после њега Константином V обично се виде као настављачи и ученици Арабљана и Јевреја.

Оно што ће нас занимати у овом чланку нису економски, политички и технолошки разлози који су довели до познате и жестоке борбе која се у Византији водила око икона у 8. и 9. веку, већ првенствено они разлози који су психолошке природе. То не значи да остале разлоге треба потцењивати, већ само да ваља повести рачуна и о психолошкој основи људске природе од које некад зависи како ће се развијати политичке или теолошке идеје и_акције.

Познато је да је човек од своје далеке прошлости сачувао живу и трајну наклоност према свету слика. Овај свет представљао је, најпре, саставни и кључни део његовог магијског и анимистичког начина мишљења, а када је оваква врста надмоћности у психи, која је морала трајати десетине хиљада година почела да уступа, постепено и нерадо, место логичном и каузалном начину мишљења, онај, још увек пространи свет слика скрио се у привидну таму човековог подсвесног и несвесног живота. Али ни онда, када су први пресократовски филозофи у Грчкој, или још пре њих први стварни апстрактни мислиоци у Индији и Кини, претходници оног типа људи које ћемо назвати „људима који љубе мудрост“, почели да размишљају о свету, људима и Богу на нов и необичан начин, слика у човековој души (латински imago imaginatio дакле и слика и уображење, али и машта, фантазија), није хтела од њега да одступа. Нарочито су мистичари прехришћански (елеузински) и неки хришћански сматрали да у свету слика имају снажну потпору за испољавање своје трансценденције. Јер, како се човек може уопште срести са

трансцендентним светом ако не преко слика, питали су се много касније учени проучаваоци мистичног света. Оно што се доживи у сусрету са тим светом одувек је било немогуће изразити речима. Mysterium tremendum и mysterium fascinosum, ако су уопште преводљиви као доживљај, онда је то само преко визије, дакле, опет неке врсте слике.

После мистицизма и мистичара, стваралачки доживљај и оно што смо касно научили да зовемо стваралаштво и стваралац, било је друго неприкосновено подручје имагинативног света у коме осећања показују читав спектар боја, управо као што то чине и слике са којима се наш чулни, видни апарат сусреће у природи.

Сходно, међутим, некој несхватљивој, а природној дихотомији у људском бићу на материјално и духовно, осећајно и разумно, несвесно и свесно, дихотомији која прати човека и људски род од вајкада, ову дихотомију прати и неки исто тако непојмљив антагонизам између ова два подручја, у основи јединственог, па и целовитог бића људског. Можда бисмо опрезно могли да кажемо да је за учвршћивање људске психе, тако крхке у односу на природу, али и у односу на своју сопствену прошлост, било потребно човеково удаљавање од света слика и сликовитости, тог чаробног позоришта нашег анимистичког бића. Ово учвршћивање психе захтевало је снажан разум и оштар испитивачки поглед како у природу коју је требало освајати и потчињавати разумевањем, а не магијском симпатетиком, тако и у сопствену душу у којој је још све пливало од мноштва неодређених слика, звукова, наслућивања сваке врсте, конкретног мишљења, пројицирања афекта у спољни свет и кататимних психичких творевина које су носиле жиг страха и жеља.

Када су први стварни монотеисти историје, Јевреји, преко Мојсија оборили свет идола, са њима заједно разбио се и свет слика у хиљаде парчића који више никад није могао представљати некадашњи јединствен мозаик, али који, оваквим разбијањем није престајао да постоји. Поред јудаизма, на синкретистички, али у нечему и на оригиналан начин, ислам је наставио да буде браник несликовног култа за идућих хиљаду и више година историје. Не треба заборавити да је окретање против слика и идола код Јевреја било уперено како на спољашњег непријатеља, тако и на унутрашњег, и то из дугог периода прошлости, када су и сами поштовали идоле.

Од хришћанског, па и исламског времена, међутим, као да се психолошко клатно у људској души и људској историји, час равномерно, час без неке уочљиве равномерности, кретало, једном у правцу неговања, некад и пренаглашеног неговања слике, конкретно иконе, без које су биле незамисливе и једноставне куће у Византији, па и на Западу (иако са различитим односом према икони), а други пут у правцу сумње у вредност слике, све до одбацивања њене вредности, као за време иконоборства, када је уништавање икона и истребљење иконодула добијало фанатичне размере и облике.[1]

Хтео бих сада да изнесем претпоставку, донекле блиску идејама Карла Густава Јунга, о суштинској потреби људске психе да живи подједнако снажно у обадва света: материјалном и духовном, магијском и религијском, митском и историјском, имагинативном и апстрактном. Човек може припадати као појединачно биће првенствено, никад искључиво, интровертованом или екстравертованом типу, односно ставу; владајуће психичке функције могу бити код једног мишљења и перцепција, код другог осећање и интуиција, он може конституционално припадати меланхолицима или колерицима, шизоидном или циклоидном темпераменту, при свему томе и упркос овим снажним биолошким датостима, једна исто тако дубока, иако мање видљива унутарња датост, пре финалне, него каузалне природе, заоштрава супротности у нама, тежећи динамичкој хомеостази преко начела coincidentio oppositorum.

[1] Довољно је карактеристично да су за време иконоборачких царева византијски војници били ти који су уништавали иконе, док су их жене у селима и градовима браниле по цену сопственог жртвовања. Најзад, једна жена, царица Ирина, била је та која је сазвала чувени Сабор у Никеји, на коме се питање око икона решило повољно за иконофиле.

Свако пренаглашавање једног пола у човеку, али и у историјским епохама, пренаглашавање, на пример, света осећања, интуиције, интроспекције, интроверзије, природно изазива покретање на акцију, све до претераности сваке врсте (којој је човек због своје страшљиве и несигурне природе иначе склон) оног другог пола у њему и — обратно. И док се у појединцу ово кретање супротних сила може одигравати релативно успешно и синхроно, јачајући овако разноврсне тежње и потребе, све их боље, кроз ову хераклитовску борбу супротности интегришући у дивљења достојну зрелост која је и стваралачка, дотле у историјским раздобљима нема ове синхроности, а о некој индивидуацији целог човечанства у смислу оптимистичног сазревања мало се ко од мислилаца усуђује да говори; довољно карактеристично, додуше, тек од 20. века, јер су у ранијим вековима, све од Јоахима од Фиоре у 12. веку до филозофа Шелинга у 19, па и Берђајева у 20. веку, европски мислиоци још могли да сагледају неки могући смисао историје који није био само материјалистички.

У многовековној борби про — и контра слике (конкретно иконе, пошто нас и даље занима време најжешћег иконоборства), желимо да сагледамо филогенетски и онтогенетски раст човека за и против своје анимистичко-магијске прошлости, homo divinansa. Успон људске мисли, филозофске, као и научне, незамислив је без усавршавања логичко-индуктивног и дедуктивног система мишљења, без развијене апстрактности (насупрот конкретности мишљења), који је успон морао бити обављен на рачун, па и штету онтогенетски (код деце у одређеној фази развоја) и филогенетски (код тзв. примитивних народа) старијег света имагинације и интуиције.

Занимљиви су за ово наше излагање разлози које су истицали иконоборци у 8. столећу против култа икона као и противразлози иконофила, јер нам се чини да се у њима могу препознати, осим несумњиво присутних, раније, помињаних политичких и економских разлога (цара Лава III, на пример, који је хтео својом борбом око икона да потчини својој власти цркву која је била стекла огромна земљопоседништва), још и психолошки. Тако је главни разлог иконобораца у борби против икона био у њиховом изједначавању поштовања икона са идолопоклонством. Откуд толико зазирања, питамо се, код старозаветних Јевреја и неких новозаветних хришћана од поштовања или обожавања свега створеног људском руком, пре свега кипова, касније и слика? Да ли ту није било и неког страха од неких унутрашњих побуда, које су пристизале из старих, делимично потиснутих дубина архајског бића људског, које није само anima naturaliter christiana, већ је и паганско, многобожачко и незнабожачко биће, уз то склоно омнипотенцији и нарцистичкој симбиози са природом?

Занимљиво је пратити колико су Јевреји у дијаспори имали снажну потребу да што боље учврсте своју иконокластичну психу насупрт „варварима" у чијој су средини најчешће живели, а чија паганска „сликовитост", испољавана често ефективном необузданошћу и свакојаком ирационалношћу, некад није знала за границе. И док је јеврејска интелектуалност и прагматичка рационалност изазивала код других народа, час потајно дивљење све до покушаја идентификације са „прљавим Јеврејима", час бес против њих, зазирање од слике у јеврејској психи, нарочито код њихових значајних људи, водило је лагано до надкомпензације рационалног над ирационалним, мисленог над осећајним, свесног над несвесним, све до хипертрофије апстрактног принципа код мислилаца као што су били Маркс или Фројд.

Динамична напетост, међутим, између свесног и несвесног, која изгледа вечита и у психи појединаца и у психичком (и етничком) саставу читавих народа, довела је управо код ове двојице великана двадесетог века до својеврсног парадокса. Откривајући и објашњавајући ирационалне законе у историји и у људској психи,

тражећи решења за обуздавање њихове ирационалне безумности, и Фројд и Маркс изнедрили су из своје потиснуте имагинације два грандиозна мита у нашем веку: мит о човеку који је из разлога сенсуалне љубоморе једном у прахорди убио оца, и мит о бескласном друштву које треба да оствари нови Месија — пролетерска класа. Тако су опет једном ирационални, „сликовити" корени људске психе однели превагу, утерујући готово цео свет (када је реч о Марксу) да практично опроба остварење једне есхатолошке, месијанске визије новог пророка јеврејског народа, са последицама које и сувише добро уочавамо, односно да један део тога света (западни) у неуспелој „сексуалној револуцији" тек почне да схвата шта је један други модерни пророк (Фројд) хтео заправо да саопшти себи, своме народу и целом свету својим завршним есејом „Мојсије и монотеизам" (који је доследан крај свега што је Фројд претходно написао). Ова порука можда се може најбоље сажети у речима које је изговорио једном сам Сигмунд Фројд: Ако не могу да покренем небо, покренућу пакао. Пакао нису биле само нацистичке ломаче и гасне коморе, већ се пакао огледао и у бошовској разноврсности широко заталасане слике из људског подземног живота. Али да се вратимо још једном у ранија времена.

Строги јеврејски монотеизам, који налази, према моме мишљењу, доследног настављача у иконоборцима 8. и 9. века, затим у валдензерима и албигензерима у 13. веку, односно нашим богумилима, а пре њих још месалијанима и павликијанцима, да би тај дух тријумфовао у Мартину Лутеру и свим протестантским сектама до данас, психолошки је представник оног логосног, мушког принципа у човеку који тражи ред и форму, разумност и умност, логичност и каузалност, једном речи строгост у оштром дељењу од света осећања и наслућивања, природног и неуобличеног, алогичног и акаузалног, од света женског, питијског, тајанственог и самим тим опасног. Овако схваћено, иконоборство никад није ни престајало да постоји.

Основно Јунгово схватање било је да постоји једна фундаментална дихотомија у људској врсти, људској култури и психологији и да Логос и Ерос изражавају ову дихотомију. Логос, према Јунгу, наговештава активно, агресивно, интелектуално, продорно, објективно интересовање човека. Ерос, пак, наговештава пасивну, потчињену, емоционалну, рецептивну психичку сродност у човековој психи. Наша култура је још увек патријархална. За њу је Реч, Логос увек била неприкосновена (када је права), а слика увек под сумњом. Отуд увек опрезност и став према коме се не треба заносити сликом, јер она вуче у идолопоклонство сваке врсте. Патријархалност, међутим, не води „дифузну свест", нити је у потрази за „мудрошћу у промени", нити одобрава „месечева размишљења". А све је ово anima, према којој је патријархални animus нерасположен, јер је и заплашен.

Чиме су се иконофили супротставили и данас се супротстављају оваквом постојано иконоборачком принципу трагично подељене људске душе? Осим познатих теолошких разлога, који у приказивању Христа на иконама виде јемство за истинитост и реалност његовог оваплоћења, што значи веру у искупљење и спасење света, св. Јован Дамаскин (675—749), свакако највећа теолошка личност оног времена, износи и један други, чини ми се преломни разлог, рекавши: „Клањам се Творцу материје који је ради мене постао материја, који је благоизволео да живи у материји и да кроз материју пружи мени спасење; и нећу престати да поштујем материју... Не куди материју, она није презрена, јер није ништа презрено што је произашло од Бога. То је мудровање манихејаца."

Овим речима св. Јована Дамаскина неочекивано смо добили нове разлоге за кристалисање нашег психолошког лика иконоборца и иконофила. Најпре, сагледавамо опасности које могу да запрете

[2] У ствари, сви који су заступали и заступају трансцендентне позиције протестантског монотеизма, према коме нема ничега између Бога и света, принуђени су да непирају икону, односно слику природног посредника између Бога и човека. Христова икона је заправо то посредништво, при пуној свести хришћанина да у тој икони не станује Христос, већ да је само на њој представљен, односно да се икона не може обожавати, већ само поштовати.

природној тежњи човека ка целовитом живљењу у личности иконоборца. Највећа опасност је, наравно, она на коју упозорава св. Јован Дамаскин, да презирући материју хришћанин може да се сврста у исти ред са гностичарима и манихејцима и да се тако, не желећи свесно, стави на страну александријског монофизитизма осуђеног у Халкедону још 451. године, али и да послужи у будућности свим оним јеретицима којих је, додуше, већ било и у време иконоборства, а који, одбацујући иконе одбацују, или ће одбацивати култ светаца и поштовање моштију, па и култ Богородице и саму евхаристију.[2]

Даљи развој, данас бисмо рекли мисли еманципованог човека, у којој претпостављам да је било нешто и од психичког устројства иконобораца, довело је до развоја експерименталне науке са Роџером Беконом у 13. веку, који ће достићи врхунац у природним наукама у 19. и 20. веку. Теолошка, па и филозофска мисао, што је и несвесно настављала иконоборачку традицију, неће се зауставити само на Лутеровом протесту или на његовим духовним синовима, Калвину и Цвинглију, који ће својим учењем допринети даљем сушењу света сликâ у човеку, нити на данашњим протестантским теолозима који су практично завршили процес секуларизације и материјализације хришћанских истина Откривења; услед своје ране склоности претеривањима, па и фанатизму, иконоборачка тежња у људској природи и на делу у историјским збивањима, тражиће од човека да пређе на улице и изазове сељачке устанке у Европи (под Томасом Минцером), још за време живота Мартина Лутера; вероватно да је тога утицаја било и у појави оксфордског доктора Виклифа (првог весника будуће самосталне англиканске цркве) и његовог ученика Јана Хуса.

Из овог кратког прегледа развоја иконоборства у историјским збивањима хришћанске Европе кроз векове, не би се могло закључити о победи иконофила, како је то изгледало да се одиграло на VII васељенском сабору у Никеји 787. године, већ о стварној победи иконобораца који, у ствари, владају данас протестантско-материјалистичним, технократским светом и у њему десакрализованим, демитологизованим и дехуманизованим човеком. Тако се првобитно иконоборство, сложеном трансформацијом кроз векове, претворило у ахриманско урањање у материју, њено обоготворење и ново идолопоклонство тој материји; иконоборство се коначно изврглo у богоборство и богоравнодушје.

[3] Занимљиво је да су чак и један изврстан хришћански мислилац и мистичар, као што је био Мајстер Екхарт у 13, односно 14. веку, а затим и један од највећих хришћанских мистичара св. Јован од Крста у 16. веку били негативно оријентисани према визијама.

Шта се у међувремену дешавало на страни иконофила? Задобивши Пирову победу на поменутом Сабору у Никеји, иконофили су после поделе цркава 1054. године остали привидно јединствени и с католичке и с православне стране у односу према култу икона и тако, привидно јединствени, остали су до данас. Икона, додуше, није више имала онакву снагу уверљивости за хришћанског верника као што је имала до 8. века, а сумња и подозрење према слици уопште, дакле и према свету имагинације и визије, па и снова, увлачили су се све више у душу правоверног хришћанина у средњем веку.[3]

Није случајно ни да се прва скулптура у слободном простору, после грчког доба појавила тек на почетку ренесансе; била је то Донателова статуа св. Марка 1415. године.

Препуштајући апстрактан свет мишљења све више филозофима, нарочито од времена Декарта, Лока, Хјума, па све до француских енциклопедиста, весника прве стварне политичке револуције, а онда и научницима од Галилеја и Кеплера, преко Њутна до Ајнштајна, иконофили су нашли своје право прибежиште и уточиште у свету уметности и код уметника. Ако је још и било филозофа и научника који су на складан начин вршили у себи mysterium conjunctionis, мирећи на чудесан начин обе завађене или само супротстављене сфере, имагинацију и рефлексију, ирационалност и рационалност, веру и разум, као што су били Еразмо Ротердамски и Парацелзус, право оживљавање

слике, разбуктано све до васкрсавања грчког паганства у уметности, остварило се у ренесанси.

Тако су се на почетку 16. века, када је заправо званично престајао средњи и почињао нови век (са открићем Америке), нашли један поред другог, а у основи тако супротстављени један другом, протестантски иконоборачки свет Мартина Лутера и ликовни уметници велике ренесансе (Леонардо, Микеланђело, Рафаел, Тицијан). Док је иконофилство доживљавало свој врх у слављењу имагинације и имагинативног у људској души (пре свега у уметности), дотле је иконоборачки протестантизам, борбен и на политичком пољу, пружио жесток отпор свему визионарском које је оптуживано како за прекид односа према Богу (који се упознаје и слави у духу, а не у слици), тако и за прекид односа према ближњем (продавање опроштајница, велика неравноправност у подели материјалног добра, сиротовање све до глади великог дела становништва католичке Европе у 15. веку). Насупрот илузионизму и многобожачкој ћуди имагинације, протестантска мисао у настојању истиче потребу оштрине и тачности опажања, логичног расуђивања и трезвеног закључивања. Наука ће под утицајем оваквих идеја процветати, уметност доживљавати своја колебања, све док мистичне визије Јакоба Бемеа (протестанта!) не буду означиле буђење романтизма (Блејк, Новалис) и тако помериле клатно иконоборство-иконофилство на супротну страну.

У временској немогућности да даље пратимо смењивање иконоборачког и иконофилног архетипа у људској души и њиховом одражавању у пракси свакодневног живљења људи, као и у стварању, у филозофији, науци и уметности, од ренесансног доба до данашњих, разноврсних, па и противречних праваца у модерној уметности, желео бих да се још једном вратим на Карла Густава Јунга.

Слика је, за Јунга, нешто спонтано, првобитно, непосредно дато. Кроз слику се појављује либидо, што значи да када се нека фантазија проматра, проматра се њена сопствена психичка енергија. Према Јунгу, читав свет, други људи, наше тело, бивају посредовани свести преко слике. И богови и демони такође. Што значи да слике носе у себи и стваралачку инспирацију и опасност регредирања, односно архаичног понашања човека и друштва.

Оживљавање слике из света имагинације, све те тзв. активне имагинације (коју је Јунг препоручио и као психотерапеутску методу у лечењу неуротичних људи), затим визије, можда некад и халуцинације, придавање првенственог значаја емоцијама и субјективном доживљају у психичком животу човека, наглашавање значаја интуиције, сврставају овог страсног и чулног човека, једног од највећих психолога и психијатара у нашем веку, међу иконофиле далеко пре него међу иконоборце, и поред његових симпатија за гнозу. Овакав Јунгов отворен и поверљив став према свету имагинације, који је произашао из његовог експериментисања са сопственом психом, као и искуства које је стекао као психијатар и психотерапеут, сличан у нечему необичном и скоро генијалном Парацелзусу, донео му је, као и овоме сукоб, како са званичном теологијом хришћанске цркве, тако и са званичном психијатријом. Да ли је то био знак да време оживљавања слике, можда и нова фаза у наступању иконофилства још није наступила? Не бих тако закључио. Напротив. Већ је доста знакова свуда, у животу обичног човека, у савременој ликовној уметности, у егзистенцијалистичкој филозофији у нашем веку, чији нови извор треба тражити у поново побуњеном протестанту, данском Хамлету и помало Аљоши Карамазову — Серену Кјеркегору, па чак и у савременој науци, који су наговестили, и ми смо већ сведоци, један нови талас оживљавања слике у индивидуалној и колективној психи савременог човека и човечанства.

Споменимо још рађање последњих година једне нове врсте психологије, наз-

ване „архетипска психологија" (у Америци и „јужно од Алпа").

За разлику од јунгијанске психологије, архетипска психологија инспирисана радовима Касирера, Кереньија, Нојмана, Милера, Хилмана и нарочито Анри Корбена, сматра архетипско увек као феноменално, избегавајући тако идеализам Канта још увек присутан код Јунга. Од Корбена је дошла идеја да је mundus archetypalis такође mundus imaginalis. То би значило да је фундаментална природа архетипа приступачна најпре имагинацији, његово прво представљање је сликовито, па је и читав поступак архетипске психологије као методе имагинативан. Насупрот западњачкој дуалистичкој подели људског бића на тело и душу, архетипска психологија заступа трипартитну антропологију (тело, душа, дух), јер сматра да у дуалистичкој традицији (која се заправо пробила у хришћанству тек од Осмог васељенког сабора у Константинопољу 869. године), психа не поседује сопствени логос.

Архетипска психологија почиње од слике. Слика је и од стране Јунга идентификована са психом („слика је психа"), што би значило да је душа сачињена од слика̂, да је она примарно имагинативна активност, парадигматично претстављена сном. У сну сневач је у слици много пре него што је слика у сневачу. Порекло слика — слике=снови, слике=фантазије, слике=песме — је у самородној активности саме душе. У архетипској психологији реч „слика" није резултат чувства и перцепције нити представља менталну конструкцију која приказује у симболичној форми неке идеје и осећања човека. У основи, слика се не односи ни на шта изван себе, проприоцептивно, спољашње или семантичко. Слика не заступа никога и ништа осим себе, она је несводљива. Аутохтони квалитет слике је независан од субјективне имагинације. У ствари, слике су основица која чини могућим психодинамична кретања. Слике траже и потврђују реалност, објективност и извесност.

Постоји још једна карактеристина архетипске психологије која нас овде може да занима „Парафразирајући Хегелову мисао да „оно што се тражи јесте монотеизам разума и срца, а политеизам имагинације и уметности", Џемс Хилман, један од најактивнијих претставника архетипске психологије, сагледава људску душу као изразито политеистичну, правећи разлику између политеизма као психологије од политеизма као религије. Политеистичка визија разликује се, према Хилману, и од недиференцираног пантеизма, као и од натуралистичког анимизма.

Не потиче тек од Хилмана и друга мисао да су све три монотеистичке религије фанатичне религије које су захтевале, свака за себе првенство и власт („мој бог је љубоморни бог"). С друге стране чињеница је да су култури и историји највише потстицаја дали управо ове три монотеистичне религије. За наше излагање, међутим, могло би ово Хилманово мишљење о карактеристикама архетипске психологије бити утолико занимљиво што бисмо изразитије иконоборачке тежње кроз историју могли довести у везу и са повременим културним и нарочито политичким фанатизмом јудаизма и ислама, а хришћанства нарочито у оним периодима историје када би иконоборачке тежње у људској психи (услед поновљеног страха од надирања паганских слојева у несвесном) преузеле првенство над иконофилним тежњама. Тако би и природна политеистична основа људске душе, која је због мноштва своје архетипске структуре и била спремна да једном у давној прошлости усвоји постојање много богова — политеистички стадијум културе, била у својој основи иконофилна и као таква „задужена" за развој уметности, неговање културе лепог живљења, а у најновије време и за развој архетипске психологије која тврди да је најтачнији модел људске егзистенције онај који рачуна на унутарњу разноликост, како између индивидуа, тако и унутар сваке индивидуе.

Закључак

У психи појединог човека, али и у појединим историјским ситуацијама и у читавим епохама могуће је опазити како услед пренаглашавања неких функција, а запостављања других, долази до мањих или већих заокрета према супротном. У таквим случајевима Карл Густав Јунг говори о закону енантиодромије, позивајући се на Хераклита: Са степеном једностраности неке позиције, супротно могућности у несвесном добијају у тежини!

Узео сам за пример иконокласте и иконофиле, из времена познате борбе око икона у 8. и 9. веку да бих показао две природне, а супротне тежње, можда одувек присутне у људској психи. Једна би тежња да учврсти људски дух, замишљајући га као строг и независан, мушки принцип, који се најпре био утврдио у јахвистичком монотеизму старих Јевреја, потом се даље развијао доживљавајући деформацију под утицајем персијског заратустријанства и најзад, преко Лутеровог и Калвиновог протестантизма и пијетизма, још једном се преобразио у своју потпуну негацију — у позитивизам и материјализам у нашем веку. Друга тежња, такође јака, природна, одувек у човеку присутна, анимистична је и имагинативна, ирационална и емотивна, женски је принцип Аниме, снажно испољаван у току целог хришћанског средњег века, најпре у животу обичних људи, а онда нарочито у уметности. Снажно потиснута развојем науке у 19. и 20. веку, тако рећи протерана у свет демона, халуцинација и дрога (које опет оживљавају у осушеној људској души слике, али на илегалан и рђав начин), ова тежња последњих деценија поново оживљава и доноси своје плодове.

Иконоклазам и иконофилство схватам као израз архетипова људске психе који, супротстављајући се један другом и каткад немилосрдно ратујући један против другог, у ствари теже уједињењу (mysterium conjunctionis) и хармоничној, а динамичкој равнотежи. Ми смо под знаком крста, што значи да када смо свесно хришћани развијамо хоризонталу материје и све што овој припада (укључујући слику, односно икону као оваплоћену Реч) и вертикалу духа, без насиља духа над душом, нуменона над феноменом. Крст, при свему томе, остаје крст.

■

Личност, уметност, православље

Жарно Видовић

□

1. Дефиниција православља, однос према јереси

„Православље" је дослован превод грчке речи „ортодоксија" или „орти докса". Тај појам и реч се јављају већ у IV столећу, у времену око Првог и Другог васељенског сабора Црнве (I Никејсног, г. 325. и I Константинополитансног, г. 381) и не означавају „праву веру", нано се то данас мисли (о „правовернима"), него **аутентично и право** (орти, ορϑη) **слављење** (δοξα, донса) Бога и Његовог творачког дела, творевине, па тако и човека... („Твар је Творца човјек изабрана", наже се у **Лучи Минронозма).** А право славље или слављење је „нако сам Бог заповеда", тј. нано је то „сам Бог установио и одредио", а онда то и људима отнрио (и тако православље створио). **Христос** је Бог који је то установио: као Евхаристију, Божансну Литургију. О томе Божансном установљењу смисла и слављења Бога говори се у новозаветним епизодама Тајне Вечере, у еванђељима: **Матејевом (26** 17—29), **Марковом (14,** 12—25), **Лукином (22,** 7—38) и **Јовановом (13,** 1—38), а посредно још на доста места у новозаветним књигама **Дела апостолсна** и **Саборне посланице** апостолâ (нарочито апостола Павла), као и у **старозаветним** књигама када то установљење слављења Бога пророкују сами пророци на чија уста говори сâм Свети Дух. Православље је, дакле, начин на који је изражена и присутна жива вера човекова; затим, начин на који — не сам човек, него — и сам Бог Христос може **у човеку** препознати његову веру и Свој (Христов!) лик, Самог Себе; и, најзад, једини начин на који друге стране, и сам Бог (Света Тројица) узима учешће у славље (у Божанској Литургији) и прославља човека (Бог човека!), дајући на тај начин **смисао** човековој вери. (Иначе би човекова вера била бесмислена).

Бог, наиме, није човека само створио, него је — у томе и јест спасење, спаситељско дело Христа! — створио и његову веру, и то створио и ствара онда кад је човек (Грехом) изгубио сваки смисао вере и сваку могућност да се у постојање Бога и у своју сопствену славу увери својим сопственим, природним способностима. Створивши човекову веру, Бог је створио (дао) и смисао вери и начин на који се вера изражава и слави (тј. догматизује).

Реч догмат, „догма", догматизовање **је истог корена** *(δοκεω, δοξω)* као и реч „докса" и првобитно значи славу, сјај славе, слављење. У језику православних догматизација значи **прослављање** нечег што је човек разумео, као и изражавање радости што је то разумео! „Догмат", дакле, није никакво правило и дисциплина идеолошког мишљења или ауторитарно утврђена форма мишљења! Зато је бесмислена употреба те речи данас кад се говори о идеологији као тобожњем „догматизму": то је као кад би неко конгрес политичке партије поредио са Литургијом!

То мистеријско — тј. тајно, самим Богом осмишљено, установљено и уобличено — слављење Бога је **православље.**

Хришћанство се баш тим православљем супротставља **јересима. Православље** је, наиме, свест о мистеријском карактеру човековог богослужења, насупрот **јересима** које сматрају да могу служити Богу било како, **произвољно,** како човеку падне на памет или како он сам то измисли и установи!

Јерес, αιρεσις, грчка реч и значи: произвољност, самовоља; **јеретични** значи: произвољно, самовољно. Кад говоримо о православљу и православним ставовима морамо имати на уму тачна грчка значења речи којима су православни оци, почев још од текста (грчког, оригиналног текста) Новог завета, тумачили веру.

Јеретични је то кад се (било царским, било патријаршијским, било папским или концилским ауторитетом) установљава како има да се слави Бог, па кад својом одлуком мењају, допуњавају, скраћују или обликују богослужење (Литургију). Сваки чин Литургије потиче, наиме, од синергије, сарадње свештенослужитеља и Црнве са Светим Духом, Светом Тро-

јицом: једино могуће божанско надахнуће човека је литургијско и, обратно, Литургија је у целини и у свим појединостима божанско дело. Зато Литургија не може имати своју „историју", јер историја је збивање световно, а Литургија је Небеска, надсветовна и надисторијска, једном речи: мистерија!

2. Грчка предисторија православља

Православље, наравно, није „грчка" вера, него универзална (васељенска) или саборна (на грчком: „католичанска"). Али свест о универзалности хришћанства су у то време имали најразвијенију баш Грци (а можда и само они). Универзалност је у томе што вера и верски живот хришћана немају (нити могу имати) локални или национални карактер: баш зато што верски живот уобличен Литургијом има карактер мистерије (која никако није историја, него надисторија, појава надсветовности, Небеског царства).

Грчка култура је и пре Христа тежила универзалности: више него и једна позната нам култура у историји човечанства. Универзалност (или тежња универзалности) Грка је била у њиховој мистеријској, а онда посебно у трагедијској традицији (насталој из мистеријске) То је традиција коју је онда преузела (и до философске свести довела) платонска духовност.

Још у „паганско" време Грци су боговима служили — не самим тим паганством, него тежњом универзалности и монотеизму — тј. сматрали да боговима треба служити „како то само Небо заповеда!". Приносећи боговима жртве, они су, додуше, гледали како да богове и преваре (тј. како да на превару стекну бесмртност, избегну смрт и остваре додир са Оним светом или надсветовношћу). Али и ту превару је установило само Небо (дакле, нека сила изнад богова!), па је само зато та превара „људима" (тј. Јелинима, Грцима) допуштена и чак препоручива: сам Прометеј је „људе" (Јелине) научио таквом приношењу жртве, па им је чак и ватру (свету ватру, обредну, неопходну за жртву) украо и донео с Неба: крађа и превара су у самом почетку жртве и грчког (мистеријског) односа надмудривања и борбе са боговима! Богови су зато Прометеја (пријатеља људи, Јелина) казнили сурово, али једном установљени обред жртве (и то као преваре, варања богова од стране људи) је остао, па свиђало се то боговима или не. После тога, уосталом, и сами богови варају, своје насиље замењују преваром, тако да између „људи" (Јелина, Грка) и богова настаје „надмудривање" које се и код људи све више развија као „божанска мудрост", сличност људи са боговима. Тако и у **Илијади** и **Одисеји.** Тако се може рећи да је грчко „паганство" у доброј мери било „раскринкавање" паганства и многобоштва, ослобађање духа за хришћанство! Још стари песници-философи (Ксенофан, Парменид), па онда трагеди, па Сократ, Платон и платонисти (до Плотина) су се чудили што је такав однос Грка према боговима био мистеријски (тј. што га је само Небо установило), па су из тога закључили да је Небо противно боговима, да су хомерски богови били само идоли, а да је истинска божанска сила Бог Непознати, Један и Добро (тј. Бог који је само Добро, јер у Њему нема ништа од Зла, другог космичког начела). Ту веру у Бога као Једно (само Добро) и у јединог Бога, али Непознатог (суштином Непознатог) признаје платонистима Атињанима и апостол Павле, кад им каже: „. . . Онога, дакле, Бога Непознатог, Кога ви и не знајући поштујете, Тога вам ја проповиједам" (**Дјела апостолска 17,** 16 — 25).

3. Појам Доксе

Сама суштина хришћанства је мистерија (тајна, света тајна). Смисао мистерије (слављења које установљује сам Бог) је у томе да у њој (у Литургији) узме учешћа сам Бог (Христос, Света Тројица): Бог учествује и као **жртва** која се приноси,

и као **свештеник** који жртву приноси (јер Христос је Небески Првосвештеник Литургије) и, најзад, као Сила Бога Творца и **Васкрситеља** Жртве. Са становишта световног искуства и метафизике такав, тројно-тајни карактер Литургије представља „апсурд", са којим метафизика (европска традиција метафизике) никако не може да се усклади, те зато Литургија бива схватљива само духовношћу која своје објашњење и освешћење налази једино у терминима платонизма и платонски мислећег хришћанства (тј. хришћански одуховљеног платонизма). За то се платонска мисао у грчкој историји оспособила на тај начин што је њен предмет било искуство искључиво духовно (мистеријско, уметничко и трагедијско). То је искуство поистовећења: маштовног (имагинарног), трагедијског, мистеријског, тајног поистовећења човека са ликом који он (сам човек) реално није. А поистовећење је духовност.

У духовности није битна спознаја (спознаја бития), него промена или преображај бития, а та се промена бития (суштине суштог) не постиже спознајом ни применом искуства. Битно у духовности је поистовећење, а оно је омогућено тиме што се човеково битије може да јавља у три ипостасе („хипостазе"): телесној, душевној и **духовној**; том духовном ипостасом је омогућено поистовећење човечанске природе са божанском, и обратно. Смисао и садржај мистерије је управо то **поистовећење** (духовно). Дух је **сила поистовећења**, преображаја човекова бития (у надбитије). Тај појам духа, настао у платонизму, силно је продубљен у православљу. У томе је нарочито значајна, за целину православља чак одлучујућа садржина на коју указује реч и појам **докса**, јер православље (**орти докса, орто-доксиа**) је не само Слава Бога, него и слава човека, првобитна, „прва слава" човекова коју он губи Падом, о чему (о тој изгубљеној „првој слави") и Његош пева у **Лучи Микрокозма**, почев већ у **Посвети**, уводном певању (стихови 1—20).

Реч „докса" се у грчким текстовима хришћанства јавља — веома занимљиво за везу православља са његовом грчком предисторијом — у свом значењу дубљем и старијем од познатог нам философског (метафизичног значења: „мнење, привид, илузија, лажна светлост обмане"), да би у православљу означила: и сјај божанске славе, и појаву нечег (божанске силе) у сјају и слави, и истовремено човеково посматрање, уживање и слављење тога Славног. Дакле, хришћанство у Грка обнавља старије значење речи „докса", оно које је она имала пре појаве грчке метафизике (Хераклита, софиста, Аристотела). „Докса" је човеково славље због сусрета са Славним, оно што је још Пиндар прослављао кад је славио сусрет и поистовећење олимпијског победника са божанством (Аполоном). „Докса" је у православљу (као и у читавом Новом завету) једини могући начин човеков да запази, посматра и спозна Оног који му се јавља „у Докси", тј. у Сјају Своје Славе. А да би човек могао достојно, тј. слављењем (Доксом) да прихвати и схвати Оног који је и Сам по Себи Докса, (Сјај Славе), мора и он, човек да буде преображен, јер се само „слично сличном радује". Човек бива **преображен** (и тако поново стиче „славно битије") над је преображен у Доксу. Ово ће бити сама основа **исихазма, смирености** коју монах стиче кад се уздигне у Славу, у скривену и тајну преображеност своју унутрашњу. Та преображеност је Таворска светлост и Слава Преображења.

Славље (Докса) је на почетку и на крају свега, у самој Вечности, тј. независности од времена. Сам Бог, је приликом стварања истовремено и прослављао (и благосиљао) оно што је стварао, а посебно човека. Зато је и само то Божије стварање света Литургија, Небеска химна, те је човек Богу сличан управо тиме што и он осећа као и сам Творац: славу (докса) створеног бития, и то славу из Славе Самог Творца. Сама човекова способност да се радује битију и житију је човекова Докса: благослов Бо-

жији на човеку, Литургија. Тим радовањем битију човек трансцендира (превазилази) битије и уздиже се у дух, у надбитије. Православље је та трансценденција.

4. Појам трансценденције

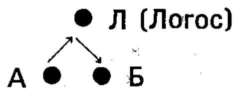
Трансценденција је превазилажење, прелаз границе, излаз из једне сфере која је иначе затворена непрелазном границом. Мисли се при томе на то да човек „изађе из своје коже“, из своје егзистенције (тј. самоистоветности) и, како се то данас намерно говори, „уђе под кожу“ или у егзистенцију другог човека (у истоветност с другим). То је данас уобичајен говор, настао, вероватно, из првобитне намере да се избегне патетика кад је реч о трансценденцији. Тако је појам трансценденције, тим изразом „из своје коже, под кожу или у кожу другог“, ушао у свакодневни говор. Али та вулгаризација потиче из метафизике, из метафизичког схватања трансценденције (као световне, историјске реалности).

Човек је, наиме, тако затворен у своју егзистенцију (у битије као самоистоветност суштог, постојећег човека), да би само трансценденцијом (превазилажењем своје егзистенције) могао да проникне у егзистенцију другог, ближњег. Тако метафизика (а данас Хајдегер) објашњава сваки опажај, спознају и саму могућност говора — као трансценденцију; да није трансценденције, споразумевање међу људима, затвореним сваки у своју егзистенцију, било би немогуће. Хајдегер, додуше, не говори о **затворености** егзистенције, јер она је за њ „отвореност“, него о затворености суштог (постојећег) које се отвара као егзистенција!

Но, платонски (платонским искуством) гледано, трансценденција је могућа тек пошто се човек претходно уздигне у духовност, у своју вишу (највишу) ипостасу, у којој се поистовећује с другим (јер дух је моћ поистовећивања), да би се тек онда, у тој својој највишој (духовној) ипостаси, срео са другим који се такође поистоветио са другим, са мојим суштим! Православна мисао то тумачи јасније и дубље: преко Слова (Логоса), тј. сабраности у којој је и сам човек Логос (сабраност) трију својих ипостаса и, истовремено, поистовећеност са Христом. Човек **А** ступа у додир и разумевање (па и узајамно разумевање) са човеком **Б** на тај начин што постаје христолик (поистовећен са Логосом, Словом, „ословљен“ или охристовљен) па тек онда, из те „словљености“ или сабраности, може да разуме другог човека како га је (тога човека) разумео и разуме и сам Логос Творац човеков. Споразумевање се онда збива искуством те сабраности (Логоса), тога поистовећења, дакле, духовним искуством, а не знањем.

Трансценденција је, дакле, збивање превазилажења, успостављања везе човекове егзистенције (која је иначе затвореност) са другом егзистенцијом. Али та трансценденција није „хоризонтална“ да би се успостављала непосредно између две егзистенције или као продор једне егзистенције непосредно у другу, јер би таква („хоризонтална“ и непосредна) трансценденција значила напад на другу егзистенцију; разбијање њене (егзистенцијалне) затворености било би и њено оштећење, рањавање или чак убијање, уништење!

Трансценденција зато може да се збива само посредством уздизања човека у наднебесни (надсветовни) Логос, да би се онда понирање (осећање, доживљај, спознаја, споразумевање) у другу егзистенцију догодило тек из Логоса, тј. тек са висине човекове поистовећености (духовности) са наднебесним Логосом; као што сам Логос понире у свако сушто, не угрожавајући, него, напротив, обнављајући или богатећи (свакако потврђујући и славећи) егзистенцију у коју понире. Дакле, трансценденција као веза између **А** и **Б** се збива преко Логоса, дакле, овако:



Непосредна веза између **А** и **Б** је, самом егзистенцијом и битијем (као затвореношћу **А** у себе и **Б** у себе), искључена.

Ми овде не можемо опажај и говор (као дејства искуства) сматрати трансцеденцијом, јер је искуство — на које се ослањају и опажај и говор — ипак само искуство (тј. затвореност у егзистенцију), чак и онда кад је то искуство о духу (о трансценденцији), сећање на дух, на збивање трансценденције. А трансценденцијом можемо сматрати само доживљај, осећање, уметност, веру, мистерију, доксу, док би духовно **искуство** било само (и тек) **сећање** на трансценденцију.

Зато трансценденција није „хоризонтална", него „вертикална", уздизање, да би се тек из уздизања (и искуства о њему) могла остварити и веза која нам се привидно чини као „хоризонтална", тј. „приземна", „земна", световна, спољашња.

Та „вертикала" је мистерија, литургијски догађај, осећање славе, слављење битија, човеково преображење, уздизање човека у његову највишу ипостасу (духовност, вечну, тј. независну о времену, неусловљену временом, искуством): све то можемо сматрати синонимима речи „трансценденција."

Суштина њена је у поистовећењу — не непосредно са оним што доживљавамо (јер то је немогуће), него — са самим Логосом **„кроз Кога је постало све што је постало"** и који благосиља (слави) све што је створио.

Још важније је нагласити да се то поистовећење, тј. трансценденција, збива у **осећању** (осећању славе) а не у знању, не искуством ни у искуству. Зато не ни у времену, него у надвремену, у Вечности.

То је једино осмишљено схватање трансценденције. Оно је платонско. Оно је својствено и платонски мислећем хришћанству, тј. православљу (или тачније: мишљењу човека о искуству мистерије православља).

У томе схватању је јасно и то да трансценденција није опољашње световно збивање, него **унутрашње.** Човек се у надсветовности не уздиже „летом душе у висине", као Икар који је хтео да се приближи Сунцу, него се уздиже понирањем у сопствену (скривену и тајну) унутрашњост, **понирањем** које је човеково **поунутрење** (насупрот световности као оспољењу, испољавању). Надсветоност и сабраност човека (у Логосу, у Слову) је у човековом поунутрењу.

Можемо, дакле, набројати неке од синонима речи трансценденција да бисмо указали на појаве надсветовности: превазилажење, излажење из своје световне границе, излаз из егзистенције, отварање егзистенције, проницање у другог или у друго, уздизање, духовност (највиша ипостаса), поистовећење, Логосност, Словесност, ословљеност, сабраност (све три ипостасе у духу), христоликост, доживљај, уметност, мистерија, слављење битија (суштина суштих), Докса, Литургија, надвременост, надсветовност, надисторија, Вечност, осећање (и то осећање славе, а не страст која је осећање лишености), осећање смисла и пуноће битија (тј. осмишљености), **понутрење, присност...** У историји духовне књижевности православља може се наћи још мноштво синонима трансценденције, наравно схваћене платонски (као надсветовна „вертикала" поунутрења), насупрот схватању световном, метафизичком (као „хоризонтала" отварања и оспољења егзистенције). И свуда у духовној књижевности православља егзистенција може да се отвара само Христу, на „вертикали" поунутрења. А то отварање има карактер и значај Литургије чак и онда кад човек тога није свестан (као што нису свесни платонисти Атињани којима апостол Павле одаје признање и каже да им проповеда истог Бога којем и они не знајући, служе).

5. Порекло и природа Зла

Целокупна историја човечанства је обележена не Злом, него борбом Добра и Зла у људима. Та борба је у природи самог света и човекове световности (оспољености), јер историја је збивање световности. Када би човек могао да тачно и сигурно разликује Добро од Зла, сигурно је да би Зло, већ самом тежњом човека на бесмртности (или Васкрсењу мртвих), било већ давно савладано, што онда значи да би већ давно човеков живот био живот **мистерије** (као у причи Старца Зосиме у роману **Браћа Карамазови**), а не историја, не збивање световности.

Али је сам почетак историје човекове обележен тиме што човек није умео да разликује Добро од Зла; **није у самом себи** имао (или је већ изгубио) критериј за јасно разликовање Добра од Зла! То неразликовање Добра од Зла (тј. почетак историје, збивања човековог као збивања световности) описује се у самом почетку **Библије**, у **Књизи Постања**, као Прародитељски Грех (Прагрех или просто Грех, великим словом, јер је то био Грех свих грехова, корен и почетак свих грехова, сама битна грешност човекова).

У тој библијској причи човек се одазива позиву Змије и прихвата њен дар. При томе он није у Змији препознао самог Сатану, палог архангела који се поистоветио са Змијом. Змија је говорила, наравно, гласом Сатане, али Прародитељи нису разликовали ни глас Сатане (палог архангела) од гласа Божијег ангела (архангела). Нису имали чуло да разликују ни лик Ангела од лика Сатане. Нису разликовали ни **отров** (опијум који је Прародитељима нудила Змија, магијски напитак) од **лека,** од плода са Дрвета Живота... Тек касније ће, у Новом завету, сам Христос открити људима шта је плод са Дрвета Живота: то је Причешће. Прародитељи тако нису разликовали магију од мистерије. И пошто су били отровани магијским сатанским плодом, отровом Змије — а тај плод човека острашћује, трује га **страстима** од којих потиче човекова воља да стиче моћ над светом, над битијем и над самим Богом — то су Прародитељи изгнани из Раја, тј. из заједнице човека са Богом.

То изгнање је значило, најпре, да је човек себи онемогућио и сам боравак у (надсветовном) простору где је Дрво Живота, тј. да је човеку онемогућено Причешће, поистовећење човека са Телом Логоса (са плодом Дрвета Живота, одобравања и слављења битија, плодом Литургије). Приступ Рају, тј. Храму (надсветовном простору Бога) и Дрвету Живота бранио је сада сам Архангел, с пламеним мачем: пошто је човек изгубио критериј разлиновања Сатане од Божијег ангела, ту разлику је сада острашћеном (отрованом) Прародитељу и човеку могао да покаже још само пламени мач, страх од мача. (Тај мач је Закон и претња казном за кршење Закона).

То изгнање је значило да су Прародитељи Грехом изгубили и звање Божијих свештеника (који могу да кушају Плод са Дрвета Живота, и благодат, да бораве у Светињи над светињама. И да би после Греха могли да опет доживе обожење, поистовећење с Логосом, кушање плода са Дрвета Живота (Христа), било је и биће даље нужно да се очисте, и то покајањем, постом, молитвом, радом, напором, у свету изван Раја, у животу који ће од сада да буде за човека Чистилиште... Јер Чистилиште није загробна сфера, него сам човеков живот у свести о Греху и у покајању. Зато свети Јован Крститељ, Претеча каже: „покајте се...“; а за оне који се не кају за Грех, који немају свест о Греху, него уображавају да и такви, бесловесни, могу да себе сматрају синовима Аврамовим, каже свети Јован да су „синови Аспидини“, тј. синови Змије која је Прародитеље отровала магијском вером и страшћу; зато они не могу бити од Духа рођени све док се не очисте покајањем... **(Матеј 3, 1—12).**

Но, значај Прародитељског Греха је још дубљи: са тим Грехом је у човеков свет ушло Зло (којег не би било без

човековог Греха). Човек је, дакле, заиста постао „Творац" („раван Творцу", како је Змија уверавала Прародитеље ако окусе забрањени плод), али **творац Зла,** са Сатаном, као што са Логосом може да буде сатворац Добра и само Добра, јер од Бога је само Добро... У томе се и Платон и платонисти слажу са хришћанством: од Бога је **само Добро;** божанско начело је **само у Добру;** Зло не потиче од Бога, него тек од човековог Пада... у томе је генијалност платонске теодикеје (одбране божанства). Змијино обећање Прародитељима (да ће бити моћни, као Творац) је, дакле, био сатански цинизам, сарказам, немилосрдно и бестидно исмевање човека због његове наивности.

Но, ако кажемо да се човек одазвао позиву Змије; да се одазвао зато што није разликовао Змију од Божијег анђела (отров од лека, магију од мистерије, саблазан од светиње), да није разликовао зато што није у себи имао **ни критериј разликовања** (Добра од Зла), онда морамо рећи да је сам извор Греха (тј. одсуство критерија) **у самом знању!** или тачније: у заблуди да је **знање** тај критериј!

Човек, наиме, не може Добро од Зла разликовати знањем, него само **осећањем,** и то осећањем које није страст (осећање да је лишен битија), него осећање славе, доксе. Јер, ми можемо знати шта је зло, па га ипак чинити — ако смо лишени љубави, (једино она је критериј).

Једини могући критериј за разликовање Добра од Зла (и за онемогућење Зла) је осећање, и то докса, ортодоксиа, осећање славе које је сама божанска Љубав (Агапи). У то осећање човек доспева трансценденцијом. Оно је тајна трансценденције. Да је нешто Добро или да је Зло, то можемо знати само из искуства **трансценденције,** што опет значи да нам критериј разликовања (чак и кад је смештен у искуство) потиче само из трансценденције.

6. Дуализам, религија која чини саму суштину Греха

Дуализам је религија (религијска вера) да постоје два божанства, једно Добро, друго Зло; да од божанства, дакле, потиче и Зло, а не само Добро; да и Зло има силу божанства (дакле, јачу од човека), тако да човек нема одговорности (ни Греха) за Зло у свету; да човек може и злим делом (злоделом) указати част божанству, **бити „Побожан".**

Но, дуализам је вера коју је човек могао добити као плод само са Дрвета знања, јер само то Дрво је могло бити Дрво подједнаког сазнања Добра и Зла, њихове „божанске" идентичности и повезаности (тј. вере у божанство како Добра, тако и Зла).

Таква је философија — посебно метафизичка, која уздиже знање (световно знање) и поистовећује га са самим битијем — од самог почетка до данас дуалистичка, тј. антихришћанска, Грех.

Бога је, међутим, немогуће спознати само као Добро, и то само у трансценденцији, у Слави (Докса) којом тада бива преображен и сам човек. Па и само битије, створено битије (постојање) је могуће прихватити и разумети — не неком онтологијом, знањем битија, ма како она била учена и систематична, него — само **слављењем** битија, те ако се и појавило Зло, онда то не значи да су доведени у питање Слава Творца и створеног битија, него да се појавио **човеков Грех!** Тим Грехом је човек престао да слави Бога (и да схвата битије) и прихватио се критике битија. А прихватио се критике, јер је изгубио осећање **пуноће** (смисла и славе) битија и (са страшћу) стекао осећање да је лишен битија, те да је пуноћа битија једино у (световној) моћи и надмоћи. Критика битија подразумева: или да овај свет није створио „наш Бог" (него „неки други" који није склон човеку); или да је свет створио „наш Бог" али да њему Зло не смета, него му, напротив, за „нешто" треба; или да Бога никако ни нема.

Дуализам је, дакле, вера (религијска вера) настала Грехом. Велики Маг (Мајстор или „пророк" жрец) те вере је сам Сатана. Човек Грехом прихвата ту веру развијајући је — ако истрајава у Греху и тако иде логично до краја — до сатанизма. Прародитељски Грех је, међутим, губитак — не само вере, него и више од тога, нечег суштинског, оног што и самој вери треба да да̂ смисао — губитак лика, иконе, подобности и сличности човека са Богом, губитак самосвести. Човек „продаје душу" Сатани примајући (у души, „унутра" у себи) његов лик (Сатанин, Мефистов) као свој лик. У Гетеовом **Фаусту** Мефисто се јавља најпре као пас или вук, а у роману Хермана Хесеа **Степски вук** Сатана се јавља у лику пса који је час дивљи и крвожедан као вук, час се умиљава као одани пас, дакле, или хоће да влада зверском влашћу, или да буде покоран власти јачој од њега... Човек се у свом сатанизму (у тежњи сатанизму) поистовећује било са једним било са другим ликом (псећим ликом) Сатане.

Овим, наравно не желимо рећи да су коњ пас или мачка, или чак змија нешто ружно, чак сатанско, те да је ружно држати и пазити домаће или друге животиње. Ружно и сатанско може да буде само поистовећење човека. Власт је припитомљавање стварањем бесловесне навике (хегелске обичјаности), за коју је животиња способна као и човек, човек као и животиња. Све је то произишло из дуализма који чини саму супстанцију религијске вере настале Грехом, тј. „продавањем своје душе" Сатани, „причешћујући" се Сатаном.

Све друге варијанте религијске вере (међу њима и многобоштво) су Грех у оној мери у којој је у њима наглашен дуализам.

Снага дуализма је снага страсти. Страст је човеково осећање да је нечег лишен, осећање лишености. Човек је заиста лишен, као што смо рекли, самосвести и лика, Причешћа, богочовечанске иконе изгубљене Грехом. То је лишеност духа (трансценденције, Славе, надсветовности) јер је у Греху дуализма човек „Луча тамом обузета" (**Луча Микрокозма, Посвета,** 131—140). Али у страсти човек нема свест да је лишен духа, него има свест **страсти,** осећања да је лишен самог битија. Страсна (острашћена, отрована, опијена) душа не разликује битије од духа (од надбитија), него у својој лишености духа (надбитија) има осећање да је лишена самог битија. Острашћена душа тражи зато тајну надбитија у самом телесном битију. Платон, у параболи или миту о Пећини, у седмој књизи **Политеје** („Државе"), говори како пали човек, у тами Пећине (тј. световности која је лишена светлости или луче надсветовности) тражи надбитије (или дух, идеје, наднебесни свет) у овоме, телесном свету, мада је у њему само „сенка" надсветовности, јер телесни свет човека само подсећа на изгубљени свет духа (надбитија).

Тражећи тајну надбитија у самом (непреображеном) телесном свету, страсна душа жели да се дочепа власти или моћи над тим телесним светом, мислећи да ће се тако дочепати самог надбитија. Она лови сенке, као Наркис свој лик у огледалу воде, док се, најзад, не утопи да би се сјединио са том сенком (како то подсећа Плотин, у огледу **О Лепом,** у **Енеадама,** I, 6, 8, 6—17): то утапање је коначна смрт душе, нестанак у Аиду („Хаду", Не-виду). Зато страст „критикује" битије у жељи да га она „доврши", а „довршава" га агресијом, присвајањем, асимилацијом, потчињавањем, употребом свих других суштих (постојећих, „бића") да би тако „усавршила" свој лик (како се она нада у својој визији историје). Јер страст је воља за моћи, како каже и сам Ниче, тражећи од „снажног човека" да се одрекне Христа и да се прикључи Дионису или Антихристу.

Дуализам је, дакле, религијска вера Греха. Страст је осећање својствено дуализму. Воља за моћи је став страсти према свему постојећем и према људима. Философија историје (као „процеса настајања, развоја и довршавања" човека и његова лика) је философија (тј. метафизика) во-

ље за моћи. Заједница је могућа и чврста само као псећа оданост људи у историји и свету безличних, јер „личност" (у култу „најуспешнијег") припада само „Њему", „Генералном" (тј. „Општем").

7. Зачарани круг метафизике: религија, метафизика, хуманизам, интелектуалац, философија историје

Ми смо у овом наслову намерно ове појмове (тј. термине) поменули овим редоследом (религија-метафизика-хуманизам-интелектуалац-философија историје), јер нам се чини да се баш оваквим редоследом јављају један за другим, један из другог феномени историје као збивања световности.

Ако је историја почела не стварањем човека, него тек Грехом, онда је историја дејство огрехов љеног (острашћеног) човека; онда је она збивање саме световности, тј. човека сведеног на саму световност. На почетку тога збивања је дуализам, религија лишена погледа на саму надсветовност, човек који у својој вери нема свест о истинској (надсветовној) трансценденцији; религија која не зна за заједницу Небеског, него само земаљског царства. Јер Небеском царству није потребна историја (развој световности): оно је било дато човеку, као његова унутарња реалност, и пре Греха, и пре историје.

Ако религија природно подразумева и атеизам, као своју логички подразумевану алтернативу; ако је религија спојива са историјом (човеком у историји) само уколико се и Зло у историји припише Богу; ако је религија однос према Богу задржан и у световности, дакле, светован однос, лишен свести човека о надсветовности (о трансценденцији), онда је религија дуалистички став човека и према себи, и према свету, и према Богу, а сам Бог остаје тад чиста спољашњост, реалност неког другог света у који човек доспева или смрћу или тек кад настане „друга епоха" (коју ми никад нећемо доживети, јер она настаје после наше смрти, ко зна кад). У свему томе се религија јавља само као природна варијанта атеизма или, обрнуто, атеизам као природна варијанта религије острашћеног човека. Јер Бог са којим би се човек могао срести само после смрти није Бог живих ни живи Бог (Христов), него божанство мртвих, Плутон или Аид („Хадес"), Цар Таме. Зато је атеизам привидно једини непосредан, острашћеном (огрехов љеном) човеку могућ излаз из такве религије. Личност из Камијеве приповести **Странац,** Мерсо, налази излаз из религије (да ли треба рећи „такве религије"?) у атеизму. Он одбија да се исповеди и причести кад му, већ осуђеном на смрт, долази исповедник, римокатолички свештеник. Он замишља загробни живот — кад би га било или могло бити! — као уживање у сећању и успоменама на овај живот: као Ахилова сенка кад се жали Одисеју; „боље је бити и роб на земљи, него краљ у царству божанства мртвих!", тј. у царству Аидовом. На тај начинКами, изразит „Медитеранац" одбија — не хришћанство, него — дуализам, религију као веру света и световности. Човек дуализма је неодређен: ни добар, ни зао; и добар и зао; он је „апсурдан", јер му је сама суштина неодређена. Сартр то — занимљиво је — говорећи о Камију, назива **дуализмом!** („дуализам духа и природе" човека). Дуализам преостаје човеку као једна вера (религија) кад је **странац,** тј. кад је **изгнан** из свог духовног завичаја. У томе изгнанству је страшно то што човек „нема у себи ни успомена на изгубљени завичај (искон), ни наде да ће се у тај завичај икад и икако вратити", каже Сартр у есеју о Камијевом **Странцу.**

Метафизика је покушај човека да целовитим системом појмова („погледом тоталитета"), као „јединим могућом истином битија", изрази то религијско (страсно) осећање настало као дуализам. Како је, међутим, то религијско осећање лишеност (осећање лишености), то је та лишеност и једини могући доказ истинитости система и целовитости истине.

Ништа као доказ. Недостатак ослонца (лишеност духа) као основа. Зато из метафизике избија коначно, нерешиво питање које се јавља и као основно и завршно питање метафизике: „зашто уопште нешто (ишта постојеће, ишта сушто, зашто не пре Ништа?". Тако Хајдегер формулише основно питање метафизике, па и то питање подразумевано самом традицијом метафизике. Из религије се тако — али тек посредством метафизике — јавља човекова потреба (осећање потребе) да на месту тога Ништа ипак буде „некакав Бог"! Тако се религија, али тек посредством метафизике, јавља као вера која заправо није вера, него човекова жеља да верује, али и немоћ да верује. Та немоћ и свест о немоћи вере је метафизичка свест религије (метафизика као освешћење религије, дуализма). Изразито интелектуалан став према вери и Богу. Као традиција Европе (па и европске теологије), метафизика је, дакле сведок европске свести о одсутности Христа и хришћанства. О томе говори и Киркегорд. Христос је, наравно, одсутан из историје као збивање световности.

Тако религију можемо окарактерисати као светован однос човека (дакле, однос недуховног човека) према Богу. Тај светован однос сабија сву човекову судбину у сам свет, у световност, у саму историју (збивање саме световности човека, без учешћа духа), тачно онако како је историјско збивање описао већ Макијавели, а пре њега Трасимах, софист, саговорник Сократов у Платоновом дијалогу **Политеја** („Држава", књ. I). У томе збивању религија је заиста једина, али јадна утеха човеку, јер у томе збивању може да се одржи, успе и победи само онај коме утеха није потребна: „снажан човек", „хуманист." Ако је збивање сабијено у световност човекова судбина се решава само у историји и њоме (историјом): уместо Христа је „Време"! Смисао човека је могућ само као смисао саме историје.

Хуманизам се јавио као став и осећање човека да му није потребан Бог, јер је он (човек) довољан сам себи. Хуманизам је дакле, карактеристичан не по вери у човека, него по одбацивању Бога. Хуманизам се, свесно или не, јавља као атеизам или чак антитеизам, и то у самој религији или као религија! Хуманизам је настао из потребе да се објасни сама историја и човекова улога у њој. Хуманизам је атеизам (или антитеизам) по томе што Бога изгони **из историје** (из збивања световности).

Хуманизам се тако бори са „ветрењачама" или фантомима, јер се Бог и не јавља у историји, у збивању световности. Хуманисти су из историје (тј. из слике коју човек има о историји) гонили дуалистичко божанство, те су се с тим божанством сукобљавали и онда кад им се чинило да се сукобљавају са самим Христом: Макијавели, Хегел, Маркс, Ниче, Хајдегер или међу писцима (са поменутим именима философа најчешће повезак) Херман Хесе. А како је историја континуиран живот заједнице која тим „истим" збивањем повезује низ узастопних генерација, умрле претке и још нерођене потомке са учесницима актуелног збивања, то би човекова одређеност историјом била исто што и утопљеност његове личности (егзистенције) у чист појам (чисту фикцију) народа који не постоји. Религија је тада опијум, змијски отров дуализма, који зло учињено човековој личности тумачи као добро за заједницу (за фикцију, за метафизичко Ништа), у чему се личност утапа. Хуманост чисти историју од такве фикције, али не може да опасе личност, јер личност, лишена надсветовности, остаје без искона, завичаја, основе, ослонца и супстанције.

„Мерсо је... активно ништавило и безличност... та безличност је овде једина освојена вредност... ореол ништавила... које произилази из саме човекове напуштености", каже други један француски критичар приказујући Камијеву приповест **Странац.** Хуманист, наиме, може да буде само интелектуалац (по својој намерној, религијом дуализма и страшћу изабраној и гајеној конструкцији, само интелектуалац): не хришћанин, не православни чо-

век, не Србин, Хрват или Француз, него човек који мора да у себи сузбије осећање припадности (верности, љубави), просто зато што се у дилеми између интелекта и осећања одлучно опредељује за то да буде „инструмент интелекта"! Интелект не трпи осећања. Интелект мора имати ироничан став према осећању: једино у томе ставу се он одржава (осим ако би се препустио бесловесности, безосећајности; али тада се интелект и гаси). Но, тај ироничан став дистанције према осећању је ипак једно **осећање:** страст, осећање лишености; човек осећа да је лишен духа (трансценденције, искона, завичаја), дакле, опет „странац", „изгнаник" и, како каже Његош, у **Лучи,** „**си**ромашан, без надзиратеља" **(Посвета, 9)**.

Хуманизам је лажни излаз у безизлазу; лажна солидарност психијатра (мајстора душе) са болесником; лажно одбијање осећања: лажно, јер је ипак страсно (осећањем које је протуосећање); лажна дистанција интелекта према осећањима, јер је то страст, страсна дистанција интелекта према позитивном (наивном) осећању дивљења, одобравања бития, пристајања; лажна је чистота тога мишљења, лажна објективност, јер је умирена само страшћу: стицањем моћи, надмоћи или изгледима на моћ. Тај безизлаз хуманизма произлази из безизлаза (апсурда) саме класичне метафизике. Хајдегер се латио после да ту метафизику продуби и да је обнови самим човеком као „ту-битијем" (тј. представом о метафизици као **природи самог човека**), мислећи, у **Писму о хуманизму,** да је тиме указао на безизлаз само хуманизма и само класичне метафизике! Али на истинско сиромаштво интелектуалаца — тј. „идеалног типа нововековног човека" (као што је, рецимо, витез био идеални тип феудалног доба) — указује све више и савремена литература.

Позиција интелектуалца (који би желео да буде признат за нововековну елиту или аристократију) недовољна је да би одговарала самој суштини човека; недовољна је већ и зато што је суштински световна. Ако је трансценденција лажна или привидна у метафизици (у философији историје, у визији „развоја човека" ка „вишем типу човека"),она је ту лажна зато што је та лаж конкретна и жива у позицији живог интелектуалца, јер он је једино отеловљење (присуство и постојање) метафизике: другог нема! Богочовечанска икона човека много је ближа детету и припростом чељадету него интелектуалцу, а целокупни (нововековни и модерни **систем** васпитања (који носе интелектуалци) настоји да ту икону у детету уништи!

Најзад, философија историје: у њој је човек схваћен као настајање („биће" које тек настаје, има да настане), а не као постојање (битије, довршеност, егзистенција). Једини непосредни могући предмет философије је човек, али кад је човек схваћен као настајање (изразито хуманистички став), онда се тај предмет философије (човек) представља као историја, тако да философија није антропологија, него философија историје. Тако философија историје тражи решење судбине (као и порекло) човека само у **времену.** „Историја" има да учини оно што није учинио ни Бог, Христос. Време има значај самог бития, чак Творца бития! Међутим, у покушају да се, као и свака мисао, систематизује и ослони на нешто конкретно у човековом искуству (духовном, па макар и магијском), философија историје се опет враћа почетку: религији насталој из дуализма, из Греха, из магије. Да подсетимо на Макса Шелера који је оцењен као најлуциднији ум модерне философије историје: он је значио снажан подстицај Хајдегеру, а Хајдегер је њему посветио своје дело **Кант и проблем метафизике,** можда најтемељније своје дело. Шелер сматра да „нижи облици бития" дају снагу „вишима": анорганско биљном, биљни животињском, животињски духовном, „насупрот класичном (грчком и јудејском, библијском)" схватању по којем виши облици дају снагу нижима, почев од Бога. То степеновање бития потиче од **пред-**

сократске космологије, у којој је ипак „у свему једно исто битије", степеновано на поменути начин. „Нема Бога који би стварао из Ништа", каже Шелер, јер оно што је више (а то је и Бог и дух) настаје из нижег! Бог је нешто што тек има да настане (из „нестајања"? из Времена? у Историји?). Шелер се враћа дуалистичкој митологији. Она се доста пута у европској историји метафизике обнављала, од Августина (који је био под снажним утицајем манихенјства, дуализма) до данашњих дана. У приповести **Демијан** Херман Хесе слави Абраксаса, дуалистичко божанство гностика Василида из IV столећа.

И тако се, повратком на почетак, затвара зачарани круг метафизике: религија-метафизика-хуманизам-интелектуалац -философија историје-религија итд... Из тога круга нема излаза: нема без трансценденције (надсветовности), јер зачарани круг метафизике (религије итд.) је круг човекове световности, Хајдегеровог „битија-у-свету", In-der-Welt-sein.

8. Трансценденција је слављење битија

Рекли смо да опасност хришћанству (и човеку) не прети од неке апстракције „паганизма" или „многобоштва", него од дуализма у томе „многобоштву." А та опасност се крије једнако и у „хришћанству", тј. метафизичком тумачењу хришћанства. Ако је Змија дуализма могла да се крије и појави у Рају, може и у простору Цркве. Ако је могла да заведе Прародитеље, може и нас и наше свештенике. Јер човек је управо у свом свештенству (у свом православљу, у томе како слави или не слави Бога и битије) изложен Греху. Прародитељи су из Раја изгнани губитком својег свештенства, јер они су били Прародитељи (Праотац и Прамајка) наше духовне, а не крвне заједнице. Ми у заједницу улазимо духом, а не крвно. Заједница људи је трансценденција. Монотеизам је спасоносан као брана дуализму. Одбијајући дуализам, грчки платонисти су чак и у свом „многобоштву" монотеисти. Бог је за њих Једно, јер је Он само Добро. То поистовећење Бога са Једним, Добрим, Непознатим присутно је у многих (можда свих) народа који су дочекали Христа: у Грка, у Римљана, у Египћана, у Индији, у Словена итд., а не само у Јевреја... а платонска мисао само постаје свесна тога поистовећења налазећи га у трансценденцији, у слављењу битија. Тога слављења битија у трансценденцији било је у „многобожаца", насупрот њиховој религији, њиховим представама о томе како су изгледали богови. Али та трансценденција (слављење битија) није дело учености или интелектуални чин, него детиње наивно осећање. Зато Христос каже „пустите дјецу к Мени!". Сент-Егзиперијев **Мали Принц** је можда једна од најлепших прича (или поема) које нам Прародитеље и њихово страдање у Греху преносе у нама схвативу реалност детета. Мали Принц је страдао од змије отровнице, али га је зато дивљење битију (слављење битија) однело у Небеско царство, јер је Мали Принц, не одолевајући евом дивљењу и лепоти битија, свему — па чак и змији отровници! — прилазио са истим поверењем и отвореношћу као и цвету. Ничим то поверење, отвореност и дивљење нису могли бити помућени. Зато је он сâм трансценденција, дивљење, слављење, Литургија чедности, мада није имао никакву (никакву свесну интелектуалну) представу о Богу, Творцу тих светова којима се он, Мали Принц, диви.

Сасвим је неважно какву су интелектуалну представу о Богу имали Прародитељи и да ли су у томе били монотеисти, политеисти, пагани, јер политеизам — наравно, не као упорни систем (религија) — може да буде и човеков израз дивљења свему што је створено. Човек **обожава све** чему се диви. Та склоност је наивна, а својствена уметности. Ако је **кроз Логос постало све што је постало** (како се каже у **Символу вере),** зар је чудо што онда људи, пре Христа, **обожавају све створено** кад се томе диве?! Политеизам је у самом **дивљењу битију** и то дивљење ће бити свештено (Литургија) све док се

у томе политеизму не појави дуализам, сам Грех. Змија наже, у свом „пророштву" Прародитељима: „бићете као богови!". Мора да им је то она говорила и раније, али су они страдали тек кад су се „причестили" њеним отровним плодом дуализма: тада почиње „интелектуално закључивање" о суштини Бога и човека, за шта је човек немоћан, јер слутња надсветовности није у мишљењу, него у дивљењу, осећању, слављењу битија. У **Лучи Микрокозма** се пева о Паду (Греху, „тајном случају", тј. догађају) и о беди палог човека који је изгубио своју „прву славу", трансценденцију. Па ипак се она јавља (и тако се налази решење) у човековом дивљењу и слављењу битија: у стиховима уводног певања (**Посвета,** 131—200), у шестом певању, после Греховног пада Прародитеља (VI, 201—210) и у човековом дивљењу свему што је Бог створио Његош види најсјајнију мудрост могућу пре рођења Христа (VI, 251—260); мудрост Луче се диви свему што „цвјета лучам свештенијем" (**ЛМ, П,** 171—180). Самим тим дивљењем човек је у Рају, земаљском, чак и после Пада (**ЛМ**, VI, 201—210), јер то дивљење је човеков унутрашњи Рај, као што се то говори и у причи о детињству Старца Зосиме (**Браћа Карамазови**).

То дивљење је исконска уметност: сама Уметност је управо то. Тиме је она „свештена поезија", а уметник „свештени поета" близак и сличан Богу (**ЛМ, П,** 171—180), каже Његош.

Тим дивљењем настаје — не философија, јер то би било премало и световно (сматра Платон а онда и Плотин), него — отвореност човека за истину битија, за личност, за егзистенцију. Зато и Парменид (пет столећа пре Христа) каже да је **бити (битије) исто што и дивити се битију.** Наравно, овде се мисли о човеку: **бити човек,** пун човек, духован човек, отворен битију и духу (надбитију)... то је могуће тек у слављењу битија. То слављење је **Литургија,** онемогућена тек Грехом дуализма.

Напомињемо да Парменидово **Ноин, Ноисис, Нус** означава дивљење, песнички занос, посматрање у којем се човек „поистовети" (или „се губи") у ономе што посматра. Такво значење Парменидовог **Ноин** је систематски разрађено и наглашено у Плотина, где то значи божанско стање човека, највишу ипостасу човека, дух и духовност; а она је изнад душевности!

9. Свештенство Првог и Другог Адама

Шта се заправо догодило са човековим Падом (Грехом) и какве су његове последице, то је човек могао сазнати и увидети тек пошто је спасен. Онако бесловесан, какав је постао Падом, човек не би могао бити ни свестан што је заправо изгубио. Он се, додуше, могао понекад и сетити „своје прве славе", али и то само „под влијањем Тајнога Промисла" (**ЛМ, П.** 1—10) с једне стране, и не схватајући шта га то заправо привлачи или усхићује у створеном свету, он је с друге стране, трансценденцију само слутио (**ЛМ. П.** 11—20), тако да га лепоте света исто толико растуже колико и обрадују (у уметности, у поезији). На ову слутњу трансценденције указују једнако и Платон, у поменутој алегорији Пећине, и Његош, у Посвети **Луче Микрокозма.**

Дубину и значај Пада човек увиђа тек спасењем, кад слави Спасење: то је тај страх, Божији страх, накнадни страх који човек осети из висине Спасења (са висине литургијске), тек кад се обрадовао Спасењу од Пада, враћеној слави. И тек с висине спасења увиђа и дубину Пада човека који није спасен. Као што и Бог са крста саосећа са човеком који је смртан.

Рекли смо да су Прародитељи са Падом (Грехом) изгубили **свештенство**, јер су они били оци **духовне** заједнице која међу људима настаје и одржава се у **слављењу** битија и Творца. Оци духовне заједнице су **духовни** оци, другог рођења човековог. Заједница духа живи Литур-

гијом. **Христос** спасава као **Нови Првосвештеник**. Он је Други Адам који човеку враћа оно што је изгубио Први Адам: свештенство. Други Адам је Првосвештеник Небеске Литургије у којој је саслуживао и Први Адам, у својој чедности, невиности, немајући тада никакве представе о Злу. (Кад је Адам „са својим ликом" изгнан у „еденске вртове", у земаљски Рај, он је био изгнан из Небеске Литургије).

Тако православни са Христом сагледавају много дубље сам Пад него што то човек може себи да представи из старозаветне приче о Адаму и Еви из **Књиге Постања.** Заправо, нико други до сам Христос није ни могао човеку открити прави значај и дубину Пада који је у **Књизи Постања** само наговештен оном причом.

Уосталом, и Платон у алегорији о Пећини каже да свестан те Пећине (тј. Пада као боравка човека у Пећини, стања „Троглодита") може човек да буде тек ако му се догоди да из Пећине изађе и да се врати у стање духа (у наднебесно царство идеја), у трансценденцију. Не може човек из Пећине знати шта је Пећина, као што никад не може знати шта је слобода роб у ропству рођен:

Нигда роба за моћ тиранина
Немој питат, да се не превариш.
У ропству сам рођен и порастâ
Ја не могу већ никад имати
Поњатија о томе правога.
Но се мучи, како те Бог учи.
(Шћепан Мали, I, 619—625)

До данас је било мноштво покушаја да се објасни Пад који је у поменутој библијској старозаветној причи (о некаквој „јабуци") само наговештен. Но, само из доживљаја трансценденције и искуства тога доживљаја може бити наслућен прави значај Пада. А како је Падом заборављена Небеска слава, то тај доживљај и искуство трансценденције потиче само из уметности. Најдаље је у томе могла допрети грчка трагедија. Зато нема смисла ни почињати неко објашњење Пада помоћу философских (метафизичких) система **мишљења.** „Сећање на стару, првобитну славу" човек оживљава само **поезијом.** Трагеди грчки, Данте, Милтон, Гете, Његош итд. су после Пада једина преостала светлост из искуства трансценденције, док пуно осветљење тајне (јер Пад је Тајна) не дође од „Светлости истините", само од Онога који је човеку вратио Оно што је човек Падом изгубио: литургијско слављење битија које је равно и истоветно самом битију и погледу (осећању) које сам Творац има према битију! Вратио је то Христос, Други Адам. Ако је у Његоша сам човеков Пад осветљен дубље него у Гетеовом **Фаусту** (где доктор Фаустус продаје душу ђаволу, па ипак доживљава „хепи-енд" спасења), то је отуд што је Његош старозаветну причу о Паду продубио и доживео православним литургијским искуством, које није тешко препознати у **Лучи Микрокозма.** Али се сви велики писци баве питањем Пада, чак и кад то на први поглед не изгледа тако. Достојевски се тим питањем бави у роману **Браћа Карамазови:** у чему је очинство ако очеви нису ни стари Карамазов, ни капетан Сњегирјев, а оци су синови, Аљоша Карамазов и мали Иљуша Сњегирјев? Они (монаштвом, љубављу, смрћу, жртвом) враћају духовно достојанство очинству, мада нису очеви, него синови. У чему је Пад (или Побуна човека у савезу са Сатаном) — о томе говори Иван Карамазов, у поеми **Велики** Инквизитор. Искушењу Сатане Адам (Први Адам) није био у стању да одоли. А Христос, Други Адам је одолео. Достојевски почиње велику своју визију **(Великог Инквизитора)** текстом из Еванђеља **по Матеју (4, 1—11).** Као што су и пророци провели у самоћи пустиње (тј. пусти, усамљени, као монаси) четрдесет дана пре него што ће кренути у мисију проповедања, тако је и Христос провео у пустињи четрдесет дана, испитујући себе како то и пророци и монаси треба да чине. У томе испитивању Христос је — као и пророци, као и касније монаси — био

изложен искушавању од Злог Духа, оног истог који је искушавао и Прародитеље кад нису одолели и кад су пали. Христос је, наравно, одолео, јер је знао Духа Зла, гледао је кад је био сурван с Неба после Побуне (**Лука** 10, 18, литургијска анагноза, чтеније Литургије на Аранђеловдан). Тако се на Христу поновило искушење којем Први Адам није одолео, али је Христос победио и спасао Тајну свештенства: Тајну трансценденције, Тајну слављења битија и Творца, Тајну Литургије (Небеске), Тајну заједнице, Цркве, једном речи: открио Тајну Православља. Христос је одолео страстима. Остао је бестрастан, у бестрашћу, чист, безгрешан (уосталом како је и човек био створен). Тиме је открио и Тајну Пада и смисао Спасења. Велики Инквизитор не допушта присуство Христа, јер не **допушта човеку да увиди** у чему је човеков Пад. Велики Инквизитор тако не допушта човеково **освешћење.** Тако је онемогућена и Литургија, јер нема Литургије (ни живота, ни радости живота) без свести о Паду, без самосвести која је сама суштина и врхунац **егзистенције** човека. Овим се, наравно, показало и шта је православље: човекова самосвест (а не „припадност" у смислу религије која има своје обавезне ставове веровања и мишљења). Но, та самосвест православља је могућа само у Литургији, кад човек бива прослављен и слави Бога онако како је то сам Бог установио. Човек је Адам коме је Други Адам вратио свештено достојанство.

10. Хришћанство није религија, него хришћанска егзистенција човека.

Христос се јавио у свом, јеврејском народу, да у томе свом народу страда, као што се Сократ јавио у свом, јелинском народу, да због монотеизма (због напада на старе богове) од свог народа буде осуђен на смрт. И Христос и Сократ се издвајају као личности, јер умиру добровољно, тј. не желе да избегну и омаловаже Закон који је осудио и једног (Сократа) и Другог (Христа). Јер обојица су страдала по важећем Закону, Јевреја, с једне, и атинске демократије, с друге стране. **Упоређујући Христа са Сократом,** желим да укажем само на то да је Христос, мада Божији Син, умро на исти начин као и човек, Сократ: својом одлуком да се не успротиви дејству Закона кад Га Закон осуђује и да своју припадност заједници тога Закона изрази и потврди, као силу Своје одлуке без које ни Закон не би имао моћ.

Христос се јавио, додуше, као човек, али у **јеврејском** народу: зато да покаже да чак и монотеизам, вера Божијег народа, може да буде угрожена дуализмом; ништа мање него што су то у својој вери били Адам и Ева. Вера Јевреја, Божијег народа, била је вера Закона (Књиге или Речи). А ако је народу потребан Закон (или Књига, Реч) као једини чувар **везе са Богом** (једини јемац да су Јевреји Божији народ, Божија заједница), онда значи да чак ни Јевреј, човек Божијег народа (а камоли други), нема **у самом себи** критериј за разликовање Добра од Зла, па је Добро и Зло мешао чак и у својој представи о самом Богу. Из тога произлази да вера није имала карактер **личне егзистенције** (односа човека **према самом себи,** тј. према критерију, осећању у себи), него карактер религије: односа човека према Богу као ауторитету, институцији, сили спољашњој, изван човека, према сили коју треба знати и њене законе поштовати, да не страдамо. Апостол **Павле ће зато разлику** између религије (Закона) и вере (унутрашње, као егзистенције) стално наглашавати као основну новост коју собом доноси Христос. Ситуација јеврејског народа се у томе погледу нимало није разликовала од ситуације Адама и Еве пре Греха: да не би згрешили, била им је потребна забрана и упозорење („не ово, не оно!", „не једи с тога Дрвета..."), **јер нису у себи** имали критериј, нису били **егзистенција** вере. Ни деца ни наивно дивљење битију — без разликовања Добра од Зла, без свести о Злу — нису егзистенција вере, него

можда егзистенција уметности или естетична егзистенција, како би то можда рекао Киркегорд.

Јеврејски народ је Изабран — не зато да би владао светом, како се то незналачки и злобно, можда и завидно, говори о Јеврејима, него — зато да се на њему и његовој религији покаже непрелазна **граница религије** чак и кад је она монотеистична; да се у њему роди Богородица и Христос. А Христос се јавио у том, монотеистичком народу, да покаже да је чак и таквом (тада јединим монотеистичком народу света) потребно Спасење које би значило прображај човекове природе, а не само нове законе.

Да Јевреји у самима себи, својом вером Закона (истинског Закона, праведног Закона, најсавршенијег Закона), нису имали критериј, то је показано тиме што су осудили Христа. Они нису разликовали Бога од хулитеља и разбојника, Божијег Сина од Божијег противника баш као што ни Адам није разликовао глас Бога (Божијег ангела) од гласа Сатане (Божијег противника), те се одазвао Сатани као да га сам Бог позива. Јеврејима није помогао Закон баш као што ни Грцима није помогао њихов (људски закон) да не осуде невиног Сократа. При томе се не може рећи да су Јевреји (Божији народ Закона) криви, или да су криви Грци (атинска демократија и њен закон). Они су судили праведно, по законима на којима почива заједница, по законима од чијег вршења или кршења — нарочито у оно време — **зависи сам** опстанак заједнице. И Грци и Јевреји су невини те ако има кривице, онда је крив сам Закон! Ускоро по смрти Сократовој (тј. по његовој одлуци да не избегне него да се покори закону и попије отров) Атињани су видели да је Сократ невин, а трећег дана по смрти Христа на крсту, Он је васкрснуо и показао да је Божији Син и да то Закон није могао знати. Показало се тако да битна садржина **Библије** нису Закони, него **Пророци:** кроз њих је говорио Свети Дух, а они су прорицали Небеско царство проричући Христа. Но, ослањајући се на Законе, Књигозналци („књижевници", фарисеји, познаваоци Књиге Закона) су били уверени да бране самог Бога над осуђују Христа.

Мада су знали да ће се као Месија (Помазаник, Христос) јавити међу њима сам Божији Син, они Га нису препознали. И у самом почетку **Јовановог Еванђеља** (1, 11) стоји: „Својима је дошао и Његови Га не примише. . ." И пророци су Га најавили, па најзад и последњи пророк Старог завета, Христов савременик, Јован Претеча Крститељ (тј. Очиститељ, који позива на покајање), али није помогло. А није зато што човек не препознаје знањем (ни туђим, ни својим, ни пророчким), јер се Добро од Зла не разликује знањем. Егзистенција вере није у знању, па макар то било и знање саме књиге (Речи Бога), знање пророчко или књишко: човек мора у себи, као своју егзистенцију, да има „припремљен пут за долазак Христа, Небеског царства". Јован Претеча позива зато на обраћење, на очишћење, на покајање, на чишћење од страсти којих човек може да има и кад је монотеист. Добро, Христа човек распознаје вером којом је сам он егзистенција те вере, као личност.

11. Егзистенција и појам човека

Христос је Син Човеков, јер је Син јеврејског народа. У томе је Његова припадност. Он је из племена Давидова (цара Давида, пророка и песника јеврејског), дакле, најплеменитијег могућег порекла: у крвном телесном сродству је са својим претком Јесејем и његовим сином, царем Давидом који је уз то био и песник, пророк, дакле, „свештени поета" (како би то рекао Његош) који је двадесет и шест колена пре Христа прорекао Христа. Али је Христос Син Човеков не зато што Му је порекло тако племенито, него зато што је Син јеврејског народа, као и сваки други међу „децом (потомцима) Авраамовом", међу потомцима праотаца Авраама, Исака, Јакова Израиља.

Наиме, сваки потомак (дете или кћи) Авраама, Исака, Јакова је Човек или Син Човеков. Шта ту, у јеврејском предању и у Старом завету значи реч „човек"?

Сви народи од архајског времена поистовећују човека са сународником, тј. са сродником, племенским или родовским (гентилним) ближњим. Људи су само припадници народа: сви они (и само они) који су се народили од претка, истог претка. Само крвно сродство (исти предак) чини човека човеком. Човек је само онај ко је потомак Адамов, а „адам" значи: човек. Како се заједница Адамова разбила (Грехом) на различита племена (народе, „језике", језике, gentes, гентили), то се од архајског времена у сваком од посебних племена (народа) човеком сматра само саплеменик. Људи су само они који су (у Јевреја) „деца Авраамова". Тако су и међу Грцима људи само Јелини („Хелени", које значи „људи"), а остали су просто „варвари", што значи нешто као не-човек, „биће" сасвим другачије природе, али свакако без икакве везе са божанством које је створило свет и тај свет дало само „Човеку", „људима", тј. само својима. Прометеј краде од богова жртвену ватру (тј. средство помоћу којег ће приносилац жртве моћи да привуче и уцени божанство, чак да божанство учини својим савезником, можда и слугом). То моћно средство власти над боговима Прометеј доноси „људима", али ти „људи" су Јелини, а не варвари. Појам човека је појам сродника. Опште (заједничко) међу људима, душа човека је само крв: генус (род) и генерична (родовна) је само крв и крвна веза, тако да не-човек може само братимљењем (мешањем крви) постати човек, као побратим.. . Причешће крвљу Христовом има и то значење: причешћем постајемо синови Авраама, Исака, Јакова Израиља, као што је то и Христос, Син Човеков. То је побратимство, братимљење са Христом. Наравно то је само прво значење које се онда као Света Тајна обогаћује трансценденцијом, а она је надсветовна, духовна, као што је Христос и Бог (Богочовек), а не само човек!

То ограничавање човечности на сродство (братство, претка и потомка) је схватање човечности као племенитости: само племенски припадник је човек. То је архајско схватање (које се и до данас задржало у недемократској средини). Оно је важило и за Словене. Преводећи Нови завет на словенски језик, свети Кирило и Методије су сигурно знали шта чине кад Логос преводе се Слово и тако Логос доводе у везу са именом Словена, са појмом словесности (као говора, свести, заједнице споразумевања), јер и за Словене су људи „од реда" и „племенити" били само они који су „словесни", јер говоре њиховим, словенским језиком, а сви остали су „бесловесни", „немушти" као животиње, „немци", јер њихов говор „није говор", они „не умеју да говоре, да слове". Архајски човек (тј. човек који је културно изнад примитивног, а још није класичан, медитерански) је такав: сматра да сав свет, као његова органска целина припада њему, његовом племену и саплеменицима, јер је само он заступник и наследник Творца који је створио свет. Свет је за њега космос, (органска целина), а човек се уклапа у ту целину као њена душа, памет и смисао (те „органске" целине). Њега зато занима само космологија (а не антропологија). Ако се неко противи таквом виђењу света (као органске целине, пирамиде на чијем врху је он, архајски човек или божанство тога човека), онда је то неправда коју кажњава сам Бог.

Зато се у Грка класични период зачиње тек са Сократом: са престанком космологије, са питањем о правој суштини „света" и о правој природи човека и са позивом човеку да „спознаје самог себе", а не свет (тобожње „Једно које је Све"), тобожњу целину, род, племе историју итд. Јер тек са спознајом себе човек ће бити припремљен и за спознају божанства. Сократ страда због те своје (нове) вере и тога питања: страда од својих, страда као Човек (Јелин), јер Грци су ар-

хајски чак и у доба атинске демократије, те не допуштају да се доведе у питање архајско схватање човека и схватање света као космоса (Човекове органске целине).

Али је прави — божански, Богом дани — значај питања о човеку постављен тек кад је то питање људима поставио (и решио) сам Бог, и то Христос, Богочовек.

Тачно је да је он Син Човеков, Јеврej који прима на себе и то архајско значење човека (да би то значење било заједно с Њим распето на крсту). Као Син Човеков он се подвргава свим обичајима Народа Закона: чак је и обрезан (подвргнут обреду којим човек признаје да његова деца неће бити његова, него преткова). Но, све то није помогло: **„Својима је дошао и нису Га препознали!"**, јер се суштина божанска и суштина човечанска, коју открива Христос, не препознаје ни Законом, ни архајским схватањем.

Зато Јован Крститељ у својој проповеди осуђује архајско схватање човека и религију (однос човека према Богу као спољашњој сили): чак ако је и у складу са Законом, није са Пророцима. Бог може „и од овог камења да начини дјецу Авраамову", а за духовно (унутрашње, егзистенцијско) сродство са Авраамом тражи се покајање, очишћење (од страсти). Без тога очишћења људи су острашћени па су зато „змијски пород" (причешћени Змијом, Грехом дуализма), а не пород Авраамов. И кад се, најзад крштава и сам Исус (кад Га Јован крштава, тј. погружава у воду, као да би Га очистио) и кад је већ крштен (погружен у воду, **Матеј** 3, 13—17) тада се јавља сам Бог с Неба и каже: **„Ово је Син Мој" (Матеј** 3, 17). То значи: **не Син Човеков** у архајском смислу те речи.

Човек није човек по припадности племену, по сродству, по свом односу и месту у групи, у друштву, историји, времену, него по односу према самом себи, тј. према **суштини** у самом себи. Тај однос према самом себи (суштини у самом себи) је **егзистенција.**

Христос ће не само суштину човека, него и веру, човеков однос према Богу одредити као **егзистенцију:** то је апсолутна новост какве пре Христа није било и какве без Христа не може бити.

Да би човеков однос према Богу био сама његова **егзистенција** (а не тек религија која је однос човека према сили спољашњој), потребно је да се човек преобрази тако да у самој његовој суштини буде божанство, као Луча. Тако човек „спознајом себе" — али не онако како је само слутио Сократ (и његово Делфијско пророчиште), него тек причешћен Христом — постиже егзистенцију вере, личност као егзистенцију. А то није процес историје, него благодат мистерије (Свете тајне).

У саму ту егзистенцију је укључена и слобода, и **свест Греха, и очишћење** и Тајна. Без слободе нема преображаја човека (и његове религије или, свеједно, атеизма) у егзистенцију.

12. Достојанство човекове слободе и свест одговорности

Поистовећујући се са Сатаном, „причешћујући се" њиме, човек бива острашћен, тј. његово осећање дивљења битију (литургијско и хармонично уметничко осећање) бива потиснуто и замењено осећањем да је он битија лишен, да битије није савршено и довршено, тј. да нема Савршеног Творца! И обратно: причешћујући се плодом са Дрвета Живота, човек стиче највишу могућу благодат, Љубав, Агапи, јер се поистоветио са Творцем битија и радује се битију, слави га, са осећањем пуноће, да је битије пуно, довршено, осмишљено.

Али одазивајући се позиву Сатане, човек није само острашћен, него прима и религију страсти: уверење да није слободан, да је немоћан према страстима, да су оне судбина, сила саме „објективне нужности", његов господар и његово божанство. Та религија страсти (објективација страсти) **је дуализам.** У њему нема

места за човекову самосвест, свест о слободи. Тако су страсти утврђене: дуализам је њихова тврђава и човек је тако „син аспидин", „змијски пород" (**Матеј** 3, 7). Зато и Сократ каже: „спознај себе!", јер Твоје страсти су у Теби оно што Ти говориш да је спољашња сила Твоје судбине.

Најјача међу страстима, страст над страстима и корен свих страсти је гордост, „императорска страст самог Сатане". Управо из гордости човек се прихвата „критике битија" и уверен је да је он позван да учини оно што није учинио Творац": да „доврши битије", кроз историју!

Да би човек доспео у егзистенцију, да би сачувао свест о својој слободи, он мора (а слободан је за то) да се очисти од страсти којима је острашћен одазивајући се Сатани, „Злом Духу" којем се није одупро Адам, али се одупро Христос. . . Реч је о оној значајној сцени „Ипаге, Сатана!" (Одлази, Сатана), у **Матејевом Еванђељу** (4, 1—11) за коју смо већ рекли да се на њу ослања визија **Великог Инквизитора,** Достојевског. Острашћен човек одбија покајање (очишћење, мирење са ближњима, праштање), одбија и казну и кривицу итд. и за сво Зло окривљује самог Творца. Он задржава и развија агресиван став према битију (према суштинама свих суштих).

Но, човек је слободан. А то значи да Зло не потиче од Бога, него од човека. О појави Зла у свету одлучује човек, мада га дуалистичка религија учи да он у вршењу Зла „врши вољу и план самог божанства", чиме, наравно, за божанство (своје божанство) признаје самог Сатану.

Христос сузбија дуалистичку религију (сам Грех) управо тиме што човеку објављује његову слободу: моћ човекову да сам он и само он одлучује о својим поступцима и речима. Прихватајући ту Христову поруку — упркос Великом Инквизитору који ту поруку заглушује и сву одговорност за „своје стадо" преузима „сам он на себе" — човек се одазива Христу и припремљен је на покајање: самом оживљеном свешћу о својој слободи. Јер ни Грех Прародитеља не би био Грех да Прародитељи нису били слободни.

Али Велики Инквизитор не допушта ни свест о слободи ни присуство Христа зато што се Христос, својим одређењем звања и послања (мисије) светог Петра противи непосредно Великом Инквизитору, дуализму, Греху, појави сатанизма после настанка Цркве.

Значај слободе, свести и покајања Христос, наиме, показује и над светог апостола Петра одређује као „Стену" на којој ће саградити своју Цркву: њој тада ни Ад и Сатана неће моћи ништа да науде. (**Матеј** 16, 13—20).

Ту Христос каже апостолу: „Ти си Стена" (**Матеј** 16, 18). Отуд апостолу име Петар. Апостол Петар је, наиме, стена Цркве — не зато што је непогрешив или што би требало да буде непогрешив (па да тако буду непогрешиви и наследници Петрови), него — зато што је апостол Петар најизразитији пример **покајања** међу апостолима. А грешио је, и то тешко: три пута се одрицао Христа! Но, у свету се од човека не може тражити већи подвиг од покајања. Одричући се од Христа, Петар се враћао старој вери, јеврејској. Јер одрицање од Христа је значило то: враћање старој вери! Није, додуше, издао Христа, као Јуда, али је бежао и одрицао се. Но, Петар је апостол и стеном Цркве га чини његово покајање. Његова карактеристика није непогрешивост, него свест о сопственом греху и покајање! Црква је Тајна и бладодат коју Христос гради на стени покајања. А то покајање је свест о слободи, о личној одговорности човека за своје речи и поступке, па и за Зло у свету. Сама Црква није покајање, јер она је више од тога: она је Тајна, Литургија, Небеско царство, надсветовност, преображеност човека, збратимљеност са Христом, тајно сродство са Христом, причешће, учешће човека у богочовечанској личности Христа. Али та Тајна се јавља само на стени покајања. **Покјање** и **Црква** су као стеновито **тло темеља и само здање.** Само са тога тла је могуће узнети се у над-

световност, вратити се „у прву славу." И Његошева **Луча Микрокозма,** литургијским искуством, указује на то да узношење Луче почиње, тј. да узношењу претходи покајање: над човек жртвује своје страсти, да би „с олтара чистога" (чистог од страсти) принео молитву (**ЛМ**, I, 1—30).

13. Литургија, сама суштина хришћанства и човека у његовој хришћанској егзистенцији

Уверење да је број 13 несретан је антихришћанска (или бар нехришћанска) празноверица, јер број 13 је знак заједнице Дванаесторице апостола са Христом. Та заједница је Евхаристија, Причешће апостола, представљено у олтарској апсиди наших цркава из времена Немањића. Зато је добро што је изашло да овај одељак, о Литургији, буде означен бројем 13. (Иначе, што се тиче самог приказа Литургије, сржи хришћанства и човека у његовој хришћанској егзистенцији, добро је упутити читаоца на дело које је написао велики руски писац Николај В. Гоголь: **Разматрање божанствене Литургије,** превео са руског др Емилијан Чарнић, штампано 1981, у издању „Каленића" и „Банатског весника".)

Најпре, Литургија је драма: тајна, божанска драма. У XIV веку на Западу, у латинском свету драма се називала најчешће комедијом, што никако није значило нешто смешно. Данте пише **Божанствену комедију** да прикаже тајну збивања чак и у Оном свету и поглед Оног света на овај земаљски, те се зато касније овом Дантеовом наслову додаје **Божанска**. Али Данте није једини песник који се бави литургијском темом, драмом божанском. Од апокрифних еванђеља па до Његошеве **Луче Микрокозме,** током осамнаест столећа је велики број највећих светских песника покушао да поетски (и пророчки чак) представи тајну драму коју православни доживљавају сваке недеље и празника на богослужењу. „Драма" је грчка реч и значи: радња, чин, дело, насупрот речима описа, расправе, предавања, поучавања, тумачења, реторике, беседе, проповеди, поезије приповести. Другим речима: „драма" је **чин показивања,** начин да се објасни и схвати оно што је само показивањем схвативо и доказиво. „Драма" је, дакле, више од схватања: она је доживљај. Необичност „драме" није, међутим, у томе што је она чин (радња), него у томе што се као чин или радња (а то је телесна појава) јавља **нешто што по себи није показиво, није телесно,** него је унутрашње, скривено, непоказиво као тајна. Драма је, дакле, показивање непоказивог, испољавање унутрашњег, тајна која се не изриче, него показује као да је тело. Тај у историји човечанства сасвим нов задатак — да покаже непоказиво, да испољи оно што је скровито унутрашње — добија чин (спољашњи, телесни чин, радња) тек у Грка. Тако чин (драма) добија улогу и значење какво је раније било непознато и незамисливо. Архајска **космологија** — као и еп, приповест, историја, па и мит — приказује спољашње збивање и однос човека према спољашњем збивању и спољашњим силама чак и онда кад су те силе богови (и кад би оне зато требало да буду надсветовне). Наједном, од Сократа — заправо, од мистерије, трагеда, од надахнутих песника грчке мистерије — постаје важно унутрашње, непоказиво, тајно (мистеријско) збивање, па је сад требало истим чином (драмом) показати то човеково унутрашње збивање и однос према скровитом унутрашњем, као што је раније, у митологији и космологији, било приказивано спољашње. Зашто је значајно све то што се збило у Грка?

Зато што је Христос отеловљење Логоса (Слова). Логос је најскровитија, најунутрашњија, најсветовнија и највиша могућа **тајна** која **не може бити објашњена** јер не може бити показана, осим ако се сама не **покаже.** Како је човек и његов језик (начин споразумевања) нешто телесно, Логос се отеловио да би сам себе људима објаснио. **Литургија** је драма по-

називања несхвативе и непоказиве суштине Бога. Без Литургије није могуће ни замислити појаву Христа. Христова појава и сав Његов живот — од Благовести и Рођења до Васкрсења, Вазнесења и Педесетнице (кад настаје Христова Црква) — је **Литургија:** у смислу божанске тајне драме чији смисао смо покушали да објаснимо.

Сама Литургија је суштина православља; православље је Литургијом омогућен сусрет човека са Богом и преображај који човек (покајањем и очишћењем од страсти припремљен за тај сусрет) доживљава у том сусрету.

Литургија није дело човеково, него дело благодати, сарадње (синергије) Бога (Светог Духа) и човека, сусрет Бога и човека у сфери Славе (Докса).

Тај сусрет је представљен Литургијом светог Јована Златоустог (Хризостома, 347—407 и светог Василија Великог (329—379). И један и други су Божанску Литургију компоновали (ако тако можемо рећи) онако како и православни иконописац слика икону: из најдубљег свог духовног искуства пророка, дакле, из сусрета са Светим Духом који говори кроз златоусте Василија и Јована. Ову двојицу Литурга православни називају „Петим" односно „Шестим Евангелистом", јер њихова надахнутост није ништа мање значајна и дубока од самог Еванђеља. То је Литургија која се — неизмењена од IV столећа до данас — служи у свим православним црквама: неизмењена, јер је у њој остављено и предодређено место за нове химне ако су саборно (грчки речено: католичански) усклађене са Литургијом. Обојица су Литургију примили од Светог Духа кога је Христос, по Свом обећању, послао и шаље на сваку Литургију данас.

Тако Литургија представља благодат у којој је крштено (тј. очишћено и у свету тајну уздигнуто) не само Откривење Библије, него и грчко трагедијско искуство о драми као показивању тајне; јер Литургија је збивање чији врхунац је телесна појава Логоса.

Шта се то збива и показује том драмом? Рекли смо: Тајна појава Христа, отеловљеног (учовеченог) Логоса. Али како? Као понављање оног тајног збивања које су и пророци предсказали и евангелисти приказали (у Старом и Новом завету), а које су и Грци наслутили у трагедији, трагедијској трилогији. Јер тајно збивање Христа је универзално, блиско свим народима; сви су народи на свој начин били за то припремљени: и монотеистички народ Јевреја, и многобожачки народи на челу са грчким.

Трилогија је и овде: три чина Литургије као Небеске (Тајне, унутрашње, надсветовне) Литургије, која се збива у сваком православном на богослужењу.

Први део (или елемент, чин) литургијске **мистерије је представа живота и смрти Христа.** Пошто је Логос учовечен, **Њега погађа** и смрт, као човека, **јер он је** и потпун човек. Зато има да умре: не од мука на крсту, него од смртности у човеку самом, од рањивости човека на те муке. Христ ту смртност човека у себи осећа и зна, па зато пре него што ће Га ухватити војници, Он каже на месту које се зове Гетсиманија: „Жалосна је душа моја, до смрти жалосна; останите овдје и бдите са мном... Оче мој, ако је могуће, нека ме мимоиђе чаша ова; али опет не како ја хоћу, него како Ти! И дошавши ученицима, нађе их гдје спавају, и рече Петру: Зар не могосте један час пробдјети са мном? Бдите и молите се, да не паднете у напаст; јер дух је срчан, али је тијело слабо..." (**Матеј** 26, 36—44). Тако Отац жртвује Сина за спас људи: самим учовечењем Сина (оваплоћењем) је одређено да Син умре.

Други део литургијске мистерије представљен је у васкрсењу и појави Христа после Васкрсења. Тако је тајна Бога коначно објављена као тајна Свете Тројице.

Трећи део открива саму сврху (телос, есхатон, смисао) оваплоћења и смрти Сина: да човек причешћем буде као и Христос, да буде спасен, охристовљен, да васкрсне и да буде васкресење мртвих.

Логос у Дому Хлеба

Предраг Ристић

Смисао стварања света и Христове жртве је бесмртност коју човек — после тоталне смрти (тоталне као што је потпуно и битије, самоистоветност суштих) — стиче васкрсењем, тако да се и тим обликом стицања живота потврђује човек као личност, као егзистенција.

У Литургији је — светим даровима, жртвом и чином свештеника — сажето и прослављањем (тј. осећањем пуноће и славе битија и Творца) схваћено све оно што **Библија** садржи у себи само као поруку која не може бити схваћена тумачењем, проповедима, читањем итд. **Библија** се схвата само Литургијом. Литургија је једина теологија (и тумачење) **Библије**, тако да је и сваки покушај прилажења **Библији** искуством могућ само искуством Литургије, сећањем на доживљај Литургије. Јер **Библија** је као текст „сценарија": стиче важност, значење и пуноћу само као текст Литургије.

Нема можда значајнијег периода у повести православне културе од раздобља иконокластичних борби у IX веку. Тада је и наше племе примило своје Слово. И, као што су Ћирило и Методије ишли на саме изворе да би нам превели Свето писмо са оригинала, тако и ми морамо да посегнемо за изворним учењем Светих Отаца да бисмо дубље разумели значење Слова. Откада је Вук Караџић превео „Логос" као „Реч", давши овом неисцрпном појму само значење „речи", и откада је у новом, изворном преводу појам „Логоса" враћен, јер се не може превести, морамо вишезначно да истражујемо вишеслојно значење ове речи, како бисмо, уз велики истраживачки напор и уз помоћ обдарених умова, могли да допремо до њене суштине.

Нас овде занима Логос у сфери обликовног, ликовног, Логос у неимарству и живопису, односно веза ових области стваралаштва са Евхаристијом, као и правила према којима се чине Свете Тајне при зидању Дома Хлеба (цркве) и стварању живописа.

Првог маја 880, при освећењу Нове цркве на Цариградском двору, васељенски патријарх, свети отац Фотије, одржао је беседу (поуку, хомилију), у којој је, поред осталог, поставио и задатак нашег истраживања, наиме, проблем облика и његове сенке, копије, шаблона, који су „сен и сан" (Свети Сава), или данашњим профаним језиком речено, који су превише оскудни да би могли да изразе Истину и стварни духовни живот. Тако су и старозаветни храмови, према патријарху Фотију, недостојни у односу на Нову цркву коју је сазиждио верољубиви цар Василије I, јер на ово дело не само што се излио дар Духа Светога, него су у њему отеловљени **Догма — Закон** и **Логос — Слово.** По светом Фотију, иако су лепота и вештина којом је грађена црква у другом плану, иза Логоса, она ипак надмашује Соломонов храм у Јерусалиму и по лепоти и по величанствености. Дакле, лепота се не одбацује нити занемарује, али битан је Логос, јер „у почетку беше Ло-

гос", па и овде, у линовним вештинама, треба да се почне од Логоса, без обзира на то што је од ренесансе уобичајено да се умеће и вештина грађења оцењује првенствено по естетском домету и складу пропорција. Но, како то рече свети Фотије, лепота ће бити мртва, лажна, ако у њој није отеловљена тајна Тела, жртве Христове, Дома Хлеба — Витлејема, ван којег нема спасења ни живота вечног.

ТАБЕЛЕ У ПРВОМ РЕДУ
(Цртеж 1, слева надесно)

„Симион естин у мерос уден".
(Тачна је оно што нема делова.)
Еуклид

Ово је први у низу Еуклидових аксиома на које ћемо се у даљем излагању ослањати, али ћемо их овде сложити и препаковати тако да их, ради остварења нашег циља, можемо слободније употребљавати и чак надградити. У овом новом распореду аксиома оригинали ће се лако препознати, јер наш циљ није да их на било који начин мењамо, као што је то својевремено учинио Лобачевски који је праву, због једног на изглед безначајног детаља, закривио (V постулат). Наша намера је да управо то избегнемо и да примењујући Еуклидове постулате не мењамо њихову уштину, већ само њихов редослед.

На таблама које ћемо предложити нећемо презентовати све Еуклидове аксиоме, већ ћемо се ограничити на најнужније аксиоматско језгро, у коме се простор развија од тачке. Ако се тачка не може делити, онда се тачке, изван почетне, могу сабирати и множити до бесконачности и бесмисла. Овакав поступак је најкарактеристичнији и најзанимљивији почетак за наше излагање.

Табла I — једна тачка; тачка је оно што нема делова. Због тога не може да буде чин, литургија. Не може се представити јер је бесконачно, односно бесмислено мала. Само се условно, апстрактно може представити, на пример, цртањем дебелом кредом по табли, а онда је и те како дебела, иако треба да представља нешто без димензија у леденом мраку.

Међутим, ако тачка нема делова, постоји увек нека друга тачка ван ње (Р. Бошковић).

Табла II — две тачке: две тачке одређују праву — дуж, која нема ширину већ само дужину. **Најкраћи пут између две тачке је права — дуж.** Између две тачке увек ће моћи да се убаци још једна тачка, и права се може избаждарити многим монотоно одређеним дужима. Овде се, са овим одређеним дужинама, појављује нешто конкретно, стварно. Дужине могу да буду метри, али и светлосне године.

Табла III — три тачке; једна тачка је ван прве, а најмање три тачке одређују површину. Свака површина може да се избаждари на троугласте делта-честице — парцеле. Троуглови чине основни размерник при триангулацији површине, размеравањем дужина размеравају се и површине. Поступак постаје реалнији кад се обавља на тлу, на земљи. (Тако је премеравањем површине тла настала гео-метрија; по земљи су забијани колци, као тачке, и затезани конопци, као дужи, а између њих је била земља — тло.)

Табла IV — четири тачке; три тачке површине и једна ван површине чине простор. Он сада може да се избаждари наизменично тетраедрима и октаедрима, који могу да испуне цео апсолутни простор, мада је довољно само једним тетраедром укрутити само једну јединицу простора. Простор се, до бесконачности, може размерити само ако се у баждарењу примени и октаедар. Ако се сада вратимо табли III, видећемо да се цела површина може изделити на троуглове, исте монотоне слике, што је основни начин размеравања, али се може монотоно изделити и на квадрате, мада они нису крути, али се могу укрутити дијагоналама; но, то нису више прави квадрати (цртеж 2).

Ван табли у првом реду нацртана је просторна решетка којом се може размерити цео апсолутни простор. Међутим, дозвољено је претпоставити да се, поред бесконачно велике равне површине и апсолутног простора, може размеравати и површина сфере, лопте. Тако се добија икосиедар који се састоји од 20 троуглова. Лопта се може изделити и на 12 петоугаоника, али исто као квадрати у површини, и ови петоугаоници сами за себе нису довољно крути, али укупно јесу, па је стога сфера прелаз из једног у други ред у низу ових табли.

Успон тачке

Са овим низом табли који се успиње може се поставити хипотеза за тумачење савремене западноевропске свести, чијим се крајњим дометом сматрају просвећени рационализам XVIII века и савремена „рационална" наука. Лаик званичне цивилизације ће зато ову шему прихватити као природну и стварну, јер није свестан колико је под утицајем Еуклидових аксиома, које једноставно живи. На тај став лаика утиче очигледност механике крутог тела и очевидност кретања Сунца и Месеца. На дубљем плану ови појмови ће наћи потврду у Демокритовим атомима, у Њутновој теорији светлости, према којој је светлост сноп лоптица, односно у теорији Руђера Бошновића, по којем се светлост састоји од тачкица које јуре празним простором космоса. Бошковић, тако, оличава успон тачке у епохи просвећености.

После експлозије из једне једине тачке, тачке се множе, беже једна од друге, а опет се негде скупљају у маглине и сабијају градећи крута тела, која се коначно толико охладе да бивају усисана у црну рупу, у ништавило из којег тачкице, односно светлост више не може да изађе. Од Биг-Бенга читав овај систем постоји само ако је у непрекидном успону, ако експандира, напредује. Тачке које јуре једна другу образују скупове, мањи скупови веће, све до галаксија, а онда, коначно, скуп свих скупова је празан скуп, који нема ни једног јединог члана, односно ниједну тачку (Раселов парадокс). Када се скупе све тачке које постоје, које су постојале или ће постојати, онда је то **ништа**. То је коначан пад тачке, којом се не може дефинисати вечност. То је онај почетни **симион** који нема делова, ни димензија, ни броја, у празном, апсолутно хладном простору — понору. Тачка је слаба јер нема енергију, јер нема суштину, јер не поседује Логос, већ само његов пад.

Излазак

Овај систем успона од тачке на простору сам за себе не би могао да постоји, зато што је већ у тренутку Великог Праска садржавао клицу кризе. Еуклид је рекао: „Тачка је оно што нема делова", а Давид Хилберт (+ 1943) рекао је само: „Тачка".

Неуниверзалност ове хипотезе захтевала је допуну и преиначење, па су поштапалице коначно сломиле Еуклидове аксиоме, они су престали да личе на себе, и то се догодило, посебно, његовом дуго оспораваном V-ом постулату, који је у прошлом веку преиначио Лобачевски. Такве промене би у нашем систему преиначиле II таблу, у којој се каже да је најкраћи пут између две тачке права линија, јер би по Лобачевском то била крива линија*, а нарочито захтев да се измени тврдња да се кроз једну тачку ван праве може повући само једна паралелна права.

Иако је на изглед ова нова, нееуклидска геометрија монструм, она је могла да прогута и оно што је веома велико и оно што је веома мало. Ипак, уместо свих тих компликованих конструкција треба потражити, и наћи, нешто складније, једноставније, трајније.

* Бернхард Риман (1826—1866) у делу „О хипотезама на којима се заснива геометрија" развио је овај постулат Лобачевског.

Логос као једна од основних и вечних константи

У науци, поред огромног, силовитог напретка, има неких установљених истина које се не мењају и не превазилазе, нити се претпоставља да ће се то догодити. У физици су то, рецимо, откриће брзине светлости, гравитације, апсолутне нуле, апсолутне тврдоће итд. Постојећа наука није апсолутна, она даје само прилично добре резултате у одређеном опсегу, у извесним видокрузима она је савршена као што је савршен дијамант који кристалише према нашим идеалним таблицама (тетраедар — октаедар), и не претпоставља се да ће бити пронађено нешто тврђе од њега, истина, у одређеном опсегу — величине једног камичка.

Логос, односно Бог који се ологосио, такође је вечна и непроменљива константа, али у једном неупоредиво већем опсегу.

Постојање паралелног реда табли

У физици је увек било алтернатива, на пример, принцип који је Нилс Бор назвао комплементарношћу дозвољава постојање корпускуларно-таласног дуализма у тумачењу природе атома, зато што се свака истински дубока природна појава не може једнозначно дефинисати речима нашег језика и за своју дефиницију захтева барем два комплементарна појма који су инкомпатибилни, тј. који се међусобно искључују. Сличан дуализам препознајемо и у начину проучавања света који нас окружује: наука је само један од начина, а други, комплементарни начин отелотворен је у уметности. Управо паралелно постојање науке и уметности добра је илустрација принципа комплементарности. Оба приступа свету су подједнако исправна, иако, гледана појединачно, и непотпуна, зато што садрже појмове који су инкомпатибилни у границама уобичајене логике.

Исто тако, традиције различитих народа и култура могу постојати паралелно а бити дијаметрално супротне по своjем основном духовном усмерењу. У овом тексту разматраћемо феномен стварања у православној традицији у односу на друге, инославне традиције, а наша размишљања биће делом засновбна на математичким идеалитетима — аксиомима. Није нам циљ да поставимо нову оригиналну математичку дисциплину, него да допринесемо тумачењу и објашњењу неких појава у култури православља, у уметности грађења и живописања, како би се подстакла спонтана изворност, постигла пуноћа стварања и открила снага истине Свете Тајне.

Иако овај текст нема претензију да буде чист научни рад, он ипак тежи томе да буде нешто више од манифеста једног уметника. Сваки уметник има право да изда свој манифест, и он ће бити незаменљив у тумачењу његовог дела, али неће бити применљив за дела уопште. Правила, пак, која ћемо овде дати требало би да расветле достигнућа великих традиција и културâ које су трајале и десетинама хиљада година и које, управо због тога, не могу бити случајне. Ту ће се наћи и традиције малих народа, на периферији светских збивања, али и наша култура.

Оваплоћење Логоса

Насупрот тачки, која је оно што нема делова, поставићемо пуно Тело које се дели. Бестелесна тачка је изгубљена у празном простору, док Тело заузима вас-цели простор васељене, без празног остатка. Ако би се неки део и испразнио, увек би се могао лако попунити, насупрот тачкама којих може да буде безброј и које могу само привремено да испуне неки део бесконачног простора. Прасак Биг-Бенга, који је као ехо ухваћен радио-телескопима и који се чује из космоса, не губи се у празнини, већ се одбија о чврсте зидове Тела, највеће космичке грађевине, зидина Новог Јерусалима.

У поређењу са поставкама Лобачевског, који је изменом V-ог постулата закривио геометрију, а тиме и простор, према нашој хипотези простор би био апсолутно пун и миран, узнемириван само ту и тамо последицама Великог Праска који би изазивао таласање, земљотресе у зидовима Тела, но кад-тад та подрхтавања би се смирила.

Хипотеза о пуном простору мења нашу другу горњу таблу, па следи поставка да **нема растојања између две тачке.** Тачке сада имају димензије, између две тачке се више не може убацити још једна тачка (по Р. Бошковићу), не постоји права линија без дебљине, ни површине без дебљине, односно поље без тла. **Све тачке се додирују.** Напредак је овде ограниченог и привременог значаја, јер уместо пуног простора као коначног циља имамо пуно Тело; дакле, **постоји Тело.** Ова тврдња није корен нове аксиоматике, већ је то нешто познато, оно што се препознаје вером у Бога.

ТАБЛЕ У ДОЊЕМ, ОСНОВНОМ РЕДУ
(Цртеж 1, здесна налево)

Тело је оно што се може делити!

Табла I — Тело; Тело је бесконачно пуно и велико, но бесконачност овде има смисла, она је живот. Само тело, које је огромно, нема димензије. Поређењем ове табеле (Тела) са таблом изнад ње (тетраедра) прихватамо сазнање да се у еуклидском простору (тетраедру) светлост креће брзином од 300.000 км/сек., али верујемо да Тело поседује посебну, сопствену унутрашњу светлост, која, било где, стиже одмах, без редоследа, без дефинисаног извора. То би, према духовном опиту светог Григорија Паламе, могла да буде нестворена Таворска Светлост.

Табла II — половина Тела; у првом потезу дељења добија се површина, хоризонт (грч. **хоризо** — делим; **зона** — део). „У почетку створи Бог небо и земљу". Граница између неба и земље је хоризонт. Основно, једино могуће Тело има смисао у свеобухватној димензији, па иако се дели, свака од његових половина увек је једнака целини. Без обзира на то колико пута се дељење понавља, и Тело и делови (половине) остају цели, јер кад год се тело дели, бира се у слободи, по слободној вољи, једна половина, а од друге половине се одриче, она се одбацује (отрицатељна љубав). Ово је највећа Света Тајна православне вере, у којој се на крштењу одричемо ђавола, а бирамо, у слободи, Христа, а тамо где је слобода — тамо је и Бог. Приликом дељења неба и земље појављује се површина, а на површини **л и к** — живопис — икона (реч „епифанија" у грчком језику је синоним за „површину" и „појављивање"). Ово је први лик који се може сагледати на спољашњој светлости, која се креће брзином од 300.000 км/сек., и ова површина је тло на коме ходамо, а над нама је небо; и једно и друго су недостижни.

Табла III — четвртина Тела; другим потезом дељења добија се права. На површину тла може да се стане, да се плива, да се плови бродом по пучини, а да се не пропадне у бездан. На тлу се хода правцем и плови прамцем, под четвртином свода, под апсидом, и гради се (жижди) први зид (права) — свод на земљи.

Табла IV — осмина Тела; трећим потезом дељења добија се тачка. Но ова тачка се сада битно разликује од Еуклидове зато што је стабилна, јер је део пуног Тела, јер је и ова кришка једро, осмина Тела, октоих, који је опет цело Тело, само има један цео угао зида, односно четири угла који затварају кутове у кућу, дом. Зид је са све четири стране, а четири тачке већ одређују Тело. Оне су једина приступачна веза између онога што се може додирнути и онога што не може — космоса. Овај камени блок је узглавље Јаковљевог сна, он је темељац цркве у којој се анђели лествама пењу и силазе са небеса.

Табла Тела и табла тетраедра су инверзно постављене једна према другој. Тело одговара простору одређеном са најмање четири тачке; површина, односно две површине настале дељењем Тела одговарају површини у еуклидском простору одређеној са најмање три тачке; права, односно четири праве — вектора одговарају двема тачкама које одређују праву; једној тачки која нема делова одговара осам тачака у Телу које има делова и може се даље делити.

Преображење

Предложени модел Тела у другом низу табли није могуће тачно представити, као што се модел тачке не може представити дебелом кредом по табли, због бесконачно великих и бесконачно малих размера. С друге стране, лакше је ологосити Тело него израдити модел у размери Логоса тачке, јер је овај модел празан. Он се пре речима и апстрактно, цртежом, може представити, па је због тога и дошло до измене у немачком преводу: „У почетку беше Реч" (а не Логос). Уз то, у традицији протестантизма запуштена је тајна Светог Причешћа — Евхаристије, а пажња се поклања првенствено делима и разуму. Када нема Тела нема ни жртве, нема чинодејствовања, жртве која се мора делити и с њом се сјединити. Додир с тачком није додир с Телом, то је пре неки „светлосни ветар", како је то својевремено тумачио Еуклид. Тело се пак прво мора рашчеречити, па један део појести, јер се само тако може с њим сјединити, исто као што је тачка у кришки увек део Тела. Тело се не може видети, с њим се мора поистоветити, треба га кушати, целивати (целосно љубити), а не такнути ударом безбројних тачака, јер би се у гужви и гомили изгубио њихов међусобни додир, као што се светлосним бомбардовањем (као код ударца билијарских кугли) помера објекат посматрања, који постаје мутан, према Хајзенберговом принципу неодређености (неоштрине; Unschärfe Relation).

Оно што спаја супротности зове се љубав, прецизније речено — агапи. И, као што је на Западу сужено значење појма Логос на Реч, тако је и реч „љубав" сведена на тако рећи само једно значење. У грчком језику постоје десетине речи које значе љубав, јер се за тим осећа потреба, па зато морамо вратити наше речи које је Вук избацио, или употребити грчке, да бисмо изразили оно што се догађа и што се већ хиљадама година објашњава, о чему сведочи и наведено лексично богатство у грчком језику.

Отрицатељна љубав — љубав Бога према човеку

Љубав коју Бог испољава према човеку назива се отрицатељна, на грчком — апофатичка љубав, у којој се Бог, пружајући руку човеку, исцрпљује до половине а остајући при том пун, тј. Тело, односно Бог се дели на пола и појављује се лик Христа.

У математици, од појаве инфинитезималног рачуна у XVIII веку, од када се тачка на бројној линији објашњава граничном вредношћу којој тежи бесконачни низ, маса бројева бесконачног низа добија смисао у преображењу у одређени број, на пример, низом 1/n, где n тежи бесконачности, објашњава се нула, нулта тачка, а и било која друга тачка, макар била и ирационална. Са овим математичким поступком може се упоредити отрицатељна љубав, али не као правило које ће се разумети и упамтити, већ као истина која се мора живети, не као тврдња која ће се доказати спољашњим експериментом, већ као лично духовно искуство.

И Тело и тачка пробадају се, односно погађају амфилохијсним (двогубим) копљем са два врха (стреле), од којих је један забоден у празно а други у пуно. Амфилохијско копље садржи енергију преображења која пробада и убија супротности, оно је главно оружје затворе-

ног круга живота, у којем влада равнотежа метаволизма, ово копље пробада горње и доње табле и пришива их. Не поставља се питање које табле садрже виши закон, оба низа табли су закон, један не може без другог, важно је само којим редом и за шта се човек опредељује, шта бира и да ли је у праву; у томе је изазов живота и смрти.

Сва развијенија бића су симетрична и настају дељењем једне ћелије, па тако и људско биће, које, опет, има свест и које је и у свести симетрично, у грађи мозга и у својој повести, јер одвајкада се бори ум са безумљем, вера са саблазни. Данас се зна да је живот настао у космосу а не еволуцијом на Земљи, да космички простор није празан него пун, да су вируси, који су гени живота, откривени у космосу, и да без утицаја множества маглина ових вируса живот сам по себи, из једне ћелије, еволуцијом, не би могао да се развије (Чандра Викрамасинге). Нова космологија тврди и доказује да космос није празан простор, кроз који честице беже једна од друге, него бесконачно набијена тежина, а тамо где се чини да има честица постоји само неравнотежа која се креће, као што то тврде Фред Хојл и Стивн Хокинг из Велике Британије.

Иако се антички филозоф Еуклид сматра једним од зачетника рационалне мисли, у античкој науци није било неопходно да се појаве експериментално доказују; било је довољно да се нешто поштено, по савести и духовном опиту тврди, а то сведочи о томе да су у таквом поступку већ присутни идеја, логика, Логос и унутрашња светлост. У ризници Духа сакупљено је огромно богатство, и то не само у науци и уметности већ и у сваком облику веровања. Један човек може да буде кастран и да верује у нешто посебно и изузетно, може да буде грешник, болесник, али може да буде и геније — пророк чији увиди не морају да буду празна фантазија, али ако покољења умних људи мисле, односно ако духовници, видеоци и свеци виде невидљиво и до откривења долазе независно једни од других, онда то или подлеже научном експерименту, који се може поновити, или је то духовни опит, заједничарење по правилу и шеми Тела, које се исто тако може поновити.

Сучељавање спољашње светлости просвећености и унутрашњег духовног просветљења одиграло се у православној традицији у облику драматичног сукоба између Варлаама Калабријског, који је сматрао да ће Таворска Светлост моћи једнога дана да се научно објасни, као природна појава, и светог Григорија Паламе, који је сведочио да је Таворска Светлост унутрашње духовно искуство које никада, никаквим научним проверама неће моћи да буде потврђено. По Варлааму, свако чудо се може и мора доказати, а по Палами — може, али не мора јер доказ није битан. У том смислу овај рад требало би пре да буде паламистички него варлаамистички.

Прокрустометрија

Човек је одувек разапињан у Прокрустову постељу васељене. У сасвим негеометријском човечијем телу различита веровања су на силу проналазила идеалне геометријске облике. Геометризам нашега тела се тешко може доказати, али покушаји да се он оствари могу се идеално сврстати у наше таблице. Чини се као да је за сваку таблицу био „задужен" бар по један народ или једна епоха. У том смислу посебно је занимљива преисторија, јер је она логосно најчистија. Она је чиста табла на којој се не црта тачка већ исписује слово откривења. Из те дубине времена можемо да пратимо геометријске облике сахрањивања.

Тачка — сахрањивање лобање у најдубљој преисторији, 25.000 година пре Христа, еволуционисти сматрају почетком културе. Из тог раздобља потиче и варијанта болно згрченог човека (цртеж 3). Лобања се и данас посебно сахрањује на Светој Гори.

Права (две тачке) — отелотворује је сахрањивање испруженог човека, најчешће у правцу исток-запад, или стајање за време молитве.

Површина (три тачке) — први пут се јавља при сахрањивању у троуглу, на Лепенском Виру, 5.600 година пре Христа (цртеж 4), али гроб је просторно постављен у тетраедар. Међутим, ако изађемо ван табле, прелазимо са тетраедра на октаедар, односно са троугла на квадрат, и долазимо до крста, хришћанства и разапетог Христа, код православних прикованог на крст са четири клина (цртежи 5 и 5а), а код католика, који се у XII веку враћају на троугао, разапетог са три клина.

Повратак рационалном огледа се и у пропорцијама сфере, која се склапа од 12 петоугаоника. Троугао у петоугаонику познат је као **златни пресек**, а овај низ који почиње тачком а завршава се сфером сматра се врхунцем на ланцу развоја пропорција. Златни пресек смо открили у култури Апатинских венаца, у градњи дубирога старог 8.000 година, као и у, до сада најпознатијем, симболу Леонардовог човека разапетог у пропорцијама Прокрустове постеље (цртеж 6), који је и данас симбол човека у окружењу, на Земљи, али не и човека у васкрсењу, јер сфера је ван табле и преко ње се не досеже до Тела, па човек у златном пресеку није више мртав човек који треба да васкрсне, него земаљски човек бесмртне лепоте. Ту сахрањивање престаје.

Остаје да се примети да у ходу од једне табле до друге треба начинити ирационални скок. Али, то се не може учинити без сусрета са бесконачношћу, јер се ирационални бројеви објашњавају само низом који њима тежи, те свака од ових Прокрустових постеља у својим пропорцијама, тј. у међусобном односу страна, садржи ирационални број. Пропорције квадрата (4 тачке) садрже корен из 2 ($\sqrt{2}$), троугао (3 тачке) садржи корен из 3 ($\sqrt{3}$), златни пресек (5 тачака) корен из 5 ($\sqrt{5}$). Коначан скок је број π, прелаз из квадрата у круг, и даље — у пуно Тело.

Од самих почетака уметност покушава да међусобно усклади ове пропорције, потом их умножава тежећи да досегне бесконачност, а онда да са одређеним пропорцијама усклади и човечије тело (цртеж 7). Оно је често представљало знак, али свакодневно је требало обележити и човекову смрт посебним знамењем на гробу. Од гробова је настала архитектура (прво се градила вечна кућа а онда кућа за становање), али и Слово, јер у космичним размерама свеједно је да ли порука долази од живих или од мртвих.

Слово

На старословенски језик Логос је преведен као Слово, но овде ћемо говорити о слову у данашњем, суженом вуковском значењу. Знакова (слова) има још од најдубље преисторије, од низања ђинђува на концу и отискивања шаке на стени. Писменост је можда стасала у Месопотамији, а претходило јој је нешто што би се могло назвати преисторијском „писменошћу". Занимљиво је да је часопис „Сајентифик американ" класификовао ове ђинђуве, према њиховим геометријским облицима, веома слично нашим предложеним таблицама (цртеж 8).

Исто тако, још пре појаве хијероглифа у старом Египту, Бербери су имали сопствено писмо (цртеж 9). То је једно од најстаријих познатих писама. Покушали смо да га сложимо према нашим логосним таблицама: очевидно је да је писмо комбинација основних геометријских облика и тачака. То исто се може рећи и за нашу глагољицу, у којој се може извршити поларизација на аксиоматске геометријске облике — троугао, круг, крст, али и тачке (цртеж 10). Овим се потврђује теза да су примитивни народи изворнији, јер каснијим развојем писма Логос слова се прља, више није као у почетку очигледан и чист, јер је због неких историјских околности чистота ликова нарушена и они су почели да теже ентро-

пији. Када се све заједно сагледа, може се рећи да је наступила извесна логосна поларизација, која се, поред осталог, очитује и у начинима на које се адресује писмо на западу и истоку Европе. У Енглеској се иде од тачке ка простору (прво се назначи име примаоца, а потом број куће, улица, град, земља — држава), а у Русији обрнуто — од простора ка тачки (прво земља у коју се писмо шаље, а име примаоца је на последњем месту).

Чиста истина се најдубље чува у традицији слављења. Још у старом Египту постављало се питање шта да се слави и колико, јер је година имала 365 дана а идолâ је било знатно више. Морали су се знати величина и значај сваког појединог идола и према томе одредити који и колико му дана припада.

Једна од најстаријих богословских дисциплина је хеортологија (грч. хеортē — свечаност, логос — реч, говор), грана литургике, наука о празницима, њиховом постанку и историјском развоју празновања светих у години. Стасала је у првом миленијуму хришћанства. Знаци одређених празника су, према облику и значењу, постављени буквално истим редом као и наше табле и могу се додати свакој од њих као допуна (цртеж 1). Тежиште и горњег и доњег низа табли је епифанија (табла III у горњем и табла II у доњем низу), јер се Бог-Тело не може представити. Знаци се нижу тако што су у горњем реду прво постављене три тачке с полукругом и заградом која тежи налево; тачке су црне и обележавају мање значајне празнике. Поред њих су три црвене тачке с полукругом окренутим надесно; оне обележавају велике народне празнике. Епифанија на површини лика обележава се крстом уписаним у круг, који означава најважније, Христове празнике. То је просфора, знак закланог Јагњета, односно издељеног Тела. Даљим дељењем Тела — просфоре — хлеба развија се низ табли: четвртини круга одговарају полукруг у крст (табла III у доњем низу) који означавају Богородичине празнике и, коначно, крст (табла IV у доњем низу) одговара осмини Тела и означава празнике анђела.

Да би се дубље схватила значења ових поставки, покушаћемо да их повежемо са православном литургијом, чији су неки елементи садржани у обредима многих народа света. Нове, фундаменталистичке секте често прихватају читаве делове литургије, а из перспективе православља не постоји ниједно веровање које не садржи бар део Истине. Но, отишли бисмо далеко ако бисмо правили упоредне анализе. Зато ћемо бранити табле Тела из нашег сопственог бића и онако како то налаже православна традиција, од које полазимо, сносећи при том сав ризик. Уосталом, питање је колико аутори који себе сматрају непристрасним и „научним" то заиста и јесу, јер је познато да се ток појава ремети у процесу њиховог посматрања. Због тога можда и није толико велики грех говорити према сопственом телесном и духовном искуству.

Дом хлеба (вет-лехем) — логос у архитектури

Грађење Дома у коме се ломи хлеб је вештина стасала у прадавна времена, у којој се, после више векова грађења и рушења, могу препознати чинови који се могу лако пратити уз помоћ предложених табли правила изражених ликом и обликом а не речима. На таблама су ликови и облици постављени таквим следом да почетак пројектовања храма представља основни нацрт, односно **епифанија** — појављивање Христовог лика на површини (због тога је у православној архитектури скулптура од другостепеног значаја). Пројектовање почиње од куполе (табла II у доњем низу), затим се пројектује апсида (табла III), а потом пандантифи (табла IV).

Грађење Дома Хлеба, истинске грађевине (види **Шему Евхаристије**), широко је распрострањена вештина која је спонтано настајала свуда где су били Едемски вртови, али своје коначно испуњење има

у правом Еденском врту — Новом Јерусалиму, Новом Риму.

Дом Хлеба је здање у које се може ући, може се посматрати изнутра али и споља, издалека и изблиза, из многих видокруга, под дејством Сунца и Земљине теже, али и из видокруга постављених таблица, обасјаних унутрашњом светлошћу и силном енергијом Логоса. Средство обостраног посматрања, тј. са Земље или са Небеса, јесте двогубо амфилохијско копље чија је дужина од Неба до Земље и које с једне стране боде а с друге реже, са силном, усредсређеном енергијом Божјом. На Земљи се меси хлеб — просфора (цртеж 11) и припрема за жртву која се излаже на тр(а)пези — престолу, а Господ Саваот, предводник војске небеске, присуствује пуном чину клања невиног Јагњета, жртве Христове, и пропушта енергију кроз амфилохијско копље.

„У почетку створи Бог небо и земљу“

Са неба силази на земљу, на равно тло широко до хоризонта, на бојиште, силази и сидри се војска небеска, искрцавају се анђели наоружани копљима, у праскозорје Старог завета, и пресудна битка — чин литургије треба да почне.

Колико је пространо то поље, које се трком никад не може досегнути, дочарава, у малом, човеку прихватљива слика космичког хоризонта, и то је први еденски бој на тлу, то је **црква еденска**.

Обруч (бој) хоризонта може да буде на самом тлу, али ако бисмо се попели на највиши врх неке планине, обруч (бој) хоризонта попео би се с нама, заједно са нивоом мора, па и целог океана земаљског који је са таковишта човека велики колико и космички океан.

Тако, у чину литургије, оно што је врло велико и врло далеко путује заједно с нама, и то је прво крштење у водама космичког океана. Путнику у возу чини се да Сунце, Месец и звезде путују заједно с њим; исто тако се чини и путнику (вернику) у броду цркве — у овом космичком саваотском броду он путује васељеном и тако постаје грађанин Васељенског Царства.

Тело са прве табле, које се дели, чиновима дељења и сабирања путује читавим низом табли, без обзира на своју несамерљиву величину. Раван на другој табли је епифанија — појављивање Христа. Зато ћемо у нашем Дому Хлеба прво видети једну изабрану половину преполовљеног Тела, са живописаним ликом Исуса Христа, Пантократора, тј. Сведржитеља Неба и Земље, господара васељене, и то на висини над горњим бојем (види **Шему Евхаристије**). То је прва причест водом и чудо Богојављења. Речено језиком техничког описа грађевине, то је купола, са тамбуром и низом прозора на унутрашњем хоризонту уздигнутом на горњи бој постоља жртвеника, у нивоу космичког хоризонта.

Први део осме одлуке VII васељенског сабора гласи: **„Свуда би најпре требало поставити образ — лик Господа Бога Спаситеља нашега Исуса Христа. . .“** Постоји сагласје између овог лика-иконе и зидане грађевине, стене на којој се лик живопише. У спољном ваздуху-простору прво се види купола, са највеће даљине. У унутрашњем ваздуху-простору прво се види лик Сведржитеља, на горњем боју (види **Шему Евхаристије**).

Овај горњи бој је први и најбитнији чин Свете Тајне грађења. То није само бој-бојиште где је сишао Спаситељ, већ је и место где се Бог ологосио у живопису — лику и облику. Облик је аксиоматска полулопта озарена златном бојом унутрашње светлости, са препознатљивим ликом Богочовека. Одбачена доња и изабрана горња полулопта (цртеж 12) чине половине отрицатељне (апофатичке) љубави Божје, коју нам је Бог дао испразнивши се до половине, остајући при томе пун, и тим литургијским чином је и нас напунио. У процесу живог градитељства — живдитељства кроз куполу, односно Тело, пролази сва енергија Божја и слива се у грађевину на тлу. И све гравитационе, статичке силе које полазе од темеља

куполе скупљају се и распоређују по прстену унутрашњег хоризонта, преко прозора у хоризонту, у ободу трупа, падају на постоље горњег боја и даље се распоређују, повезују и усредсређују све до темеља.

Ово Тело на горњем постољу не сме да стоји непосредно на тлу, нити може да буде непосредно приступачно верницима, који по њему не смеју да ходају као по горњем спрату. Спрат није исто што и бој у светом здању, јер Бога нико непосредно није видео, он се не може досегнути, као што ни људско биће никаквим будућим усавршавањем не може постати Бог. Прихватање човекоцентричности значи да нисмо изабрали Бога већ ђавола под земљом и да на темељима укопаним у слободно изабрано тло можемо назидати басновну грађевину — Вавилонску кулу високу до небеса. Зато постоље куполе у православном неимарству није укотвљено непосредно на тлу, него је постављено на тело брода који плови па космичком океану, као и по земаљским морима. Његов прамац треба да буде окренут у правцу кретања, односно окретања Земље, тј. према истоку.

У нашем систему то је табла III у доњем реду (цртеж 1), четвртина лопте која дефинише дуж. То је апсида — прамац брода, на којем се, по одлукама VII васељенског сабора, живопише Богородица.

Други део осме одлуке VII васељенског сабора гласи: **„... а затим (лик пресвете Владитељне наше Богородице...“** Прамац брода је, дакле, окренут према истоку. Брод путује по тлу вођен Богородицом, а под њеним сводом — апсидом, њеним домаћинством, чува се Света Тајна Причешћа, хлеб на тр(а)пези — — престолу (види Шему Евхаристије). То је небо на Земљи и зато је прамац одељен од брода лаком преградом — иконостасом. На улазу у прамац — олтар налазе се двери на којима се живопишу иконе Благовештења. Чином Благовести Дух Свети се спушта на тло, на доњи, трећи бој, и то иза двери где се крије Света Тајна, без које није могуће спасење ван цркве. Ван ње можемо лично, као појединци, да општимо само с анђелима. У том чину, без сведока, на јави или у сну, јављају нам се анђели као весници, посредници, носиоци или стражари. У Старом завету анђели силазе са неба висећим лествама, пењу се и шетају горе-доле, док Јаков спава с главом на камену-темељцу цркве, а један анђео се рве са једним човеком. На улазу у брод цркве зато стоји анђео-чувар који не да свакоме да уђе, као што, постављен од Бога, анђео-чувар на улазу у рај не дозвољава да се Адам и Ева врате. Анђели се слободно крећу по првом, другом и трећем боју, као и на небесима, јер они одговарају тачкама које се додирују.

Трећи део осме одлуке гласи: **„... па онда (ликове) сване хвале достојних анђела...“** По патријарху Фотију, „у конкавним сегментима (пандантифима) који подупиру полулопту на врху живопише се мноштво анђела који подржавају Сведржитеља“. По нашим таблицама, то је четврта, завршна табла у доњем реду, осмина лопте која дефинише тачку (цртеж 1).

Сада се из брода грађевине пењемо на постоље у висини горњег боја где се, са унутрашње стране ваздуха-простора, на троугаоним једрима, живопишу четири арханђела: Михаило, Рафаило, Гаврило и Уриил, док на спољашњој страни овог боја седи Бели анђео који мироносицама показује развaљен гроб васкрслог Христа (види **Шему Евхаристије).** Постоље, дакле, представља престо и празан Христов гроб. Овде не можемо а да не поменемо Белог анђела из Милешеве и да не обратимо пажњу на камен-темељац цркве који је испод милешевског анђела у облику коцке. Испод Јаковљеве главе то је безобличан камен, јер се у Старом завету Бог још није ологосио. Била је то црква без Христа, без чуда, црква без оружја — силе Божје у двогубим копљима војске небеске.

Свецу-пророку пре васкрсења остављено је, по одлукама VII васељенског са-

бора, последње, четврто место по значају: **„. . . као и свих светитеља Божјих.“** Простор где се живопишу свеци је брод, небо брода и зидови, који су ван ологошене аксиоматике и геометрије и ван наших таблица. То није онај небески део у коме се ологосио Бог, али уз помоћ Божју, на наше Боготражење, литургија у Дому Хлеба може да почне обрнутим и наизменичним редом (горњи, доњи па средњи бој) у односу на ред којим се излива са небеса.

Пред погледом Богородице у средњем боју грађевине, на часној тр(а)пези се на дискос ставља хлеб — просфора, која се на честице дели копљем, покрива ваздухом и залива вином. Затим се двери отварају и слуга Божји се окреће према горњем боју, диже хлеб према унутрашњем небу између стубова четири јеванђелиста, да хлеб буде прободен копљем енергије Божје.

Тиме је испуњен низ наше четири доње табле. Хлеб се пред Богородицом делио од Тела ка тачки — честици, а затим је Тело изнето пред Христа. Тада наступа преображење хлеба — метаволи. Догађа се чудо: хлеб и вино постају стварна крв и тело Христово.

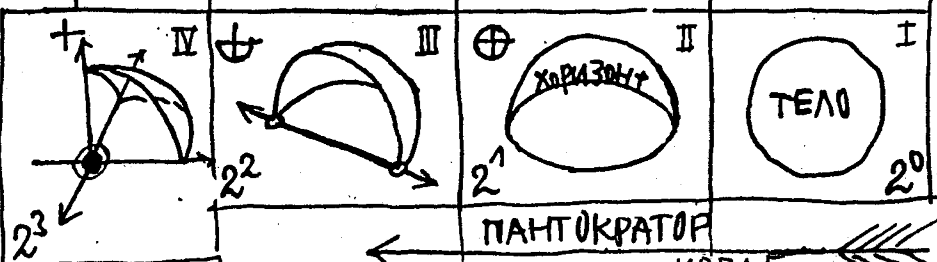
Једемо то, причешћујемо се анафором — уздигнутим хлебом и тако се сјеђињујемо са Христом и задобијамо живот вечни, који се ничим не може представити до свеопштег васкрсења у Новом Јерусалиму.

Важнија литература

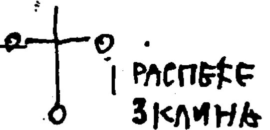
1. The homilies of Photius, patriarch of Constantinople, Homily X, by Cyril Mango, Harvard University press, Cambridge, 1958.
2. Др Христо Јанарас, Апофатично богословље и византијска архитектура; „Теолошки погледи“, 3/ 1977.
3. Николај Васиљевич Гогољ, Разматрање божанствене литургије, Каленић — „Банатски весник“
4. Лексикон иконографије, литургике и симболике западног хришћанства, „Либер“, Загреб, 1985.
5. Чндра Викрамасинге, Један астроном размишља да ли је Дарвин био у праву, „Гласник Унеска“, 1982.
6. Лазар Мирковић, Хеортологија, Београд 1961.
7. Руђер Бошковић, О простору и времену, Култура, 1956.

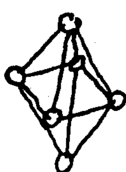
Илустрације

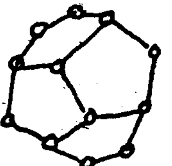
■



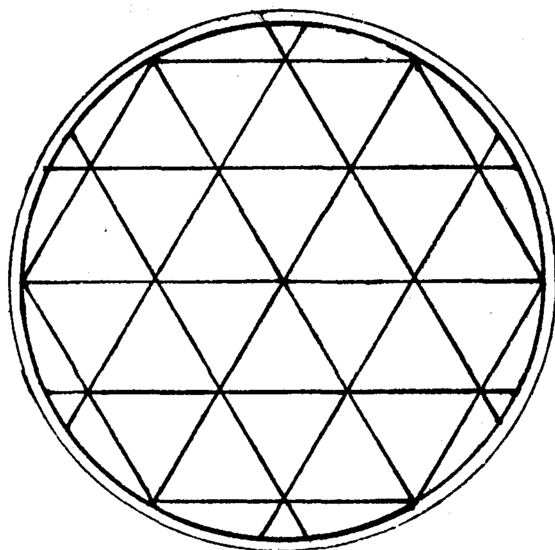
ΣΗΜΕΙΟΝ ΕΙΣΤΗΝ ΟΥ ΜΕΡΟΣ ΟΥΔΕΝ
ТАЧКА ЈЕ ОНО ШТО НЕМА ДЕЛОВА
ЛОГОС
У АРХИТЕКТУРИ
ЈЕДИТЕ ТЕЛО МОЈЕ
ТАВОРСКА СВЕТЛОСТ
1 РАСПЕЋЕ 3 КЛИНА
BIG BANG
СИМНОН ТАЧКА
ПРАВА ЕВФИА
ПОВРШИНА ЕПИФАNIA ТРОУГАО
ПРОСТОР
ЦРНЕ РУПЕ
КОПЉЕ
I
II
III
IV
ХОРИЗОНТ
ТЕЛО
2^3
2^2
2^1
2^0
$\sqrt{2}$
$\sqrt{3}$
$\sqrt{5}$
ПАНТОКРАТОР
ХОРИЗО АГАПИ
КОПЉЕ
АНЂЕЛИ ПАНДАТИФИ
БОГОРОДИЦА АПСИДА БРОД
ЕПИФАНИА НЕБО КУПОЛА
ХОРОС БОГ ОТАЦ
ОКТОИХ
ХОРИЗОНТ
РАСПЕЋЕ 4 КЛИНА
ТОРОНТО, 11 АПРИЛ 86
СРПСКА АКАДЕМИЈА
ПЕЂА РИСТИЋ - БЕОГРАД

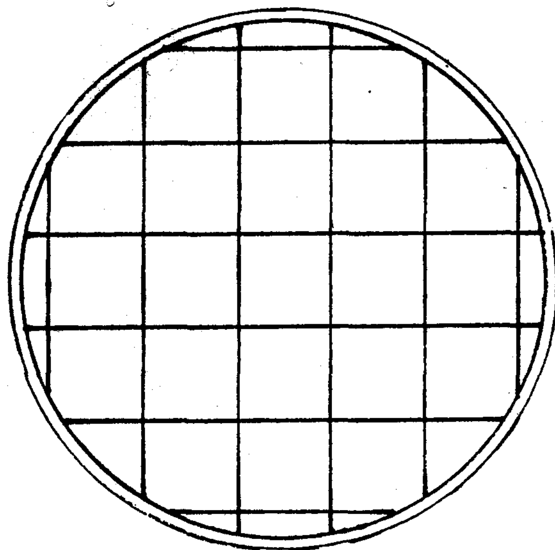






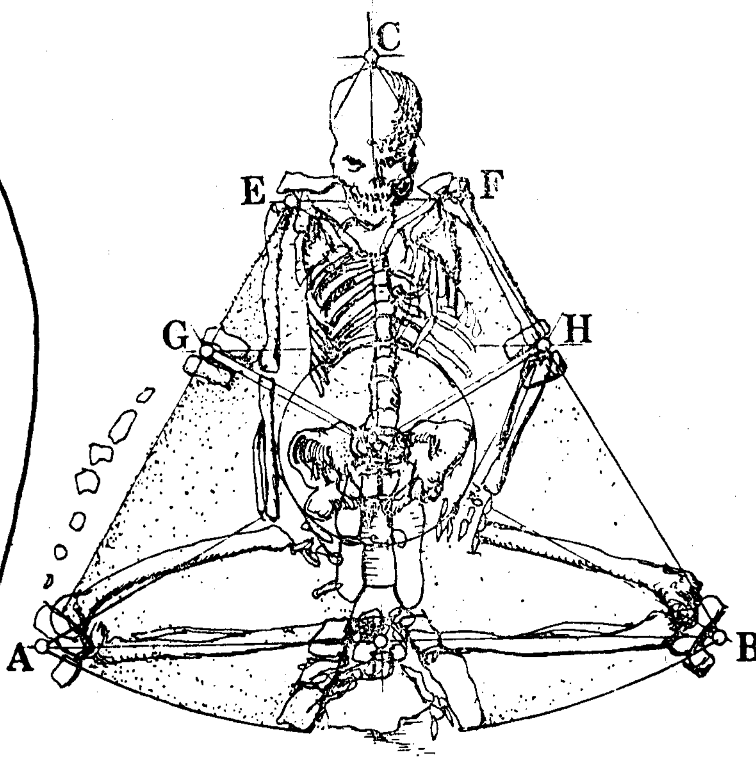
Цртеж 1



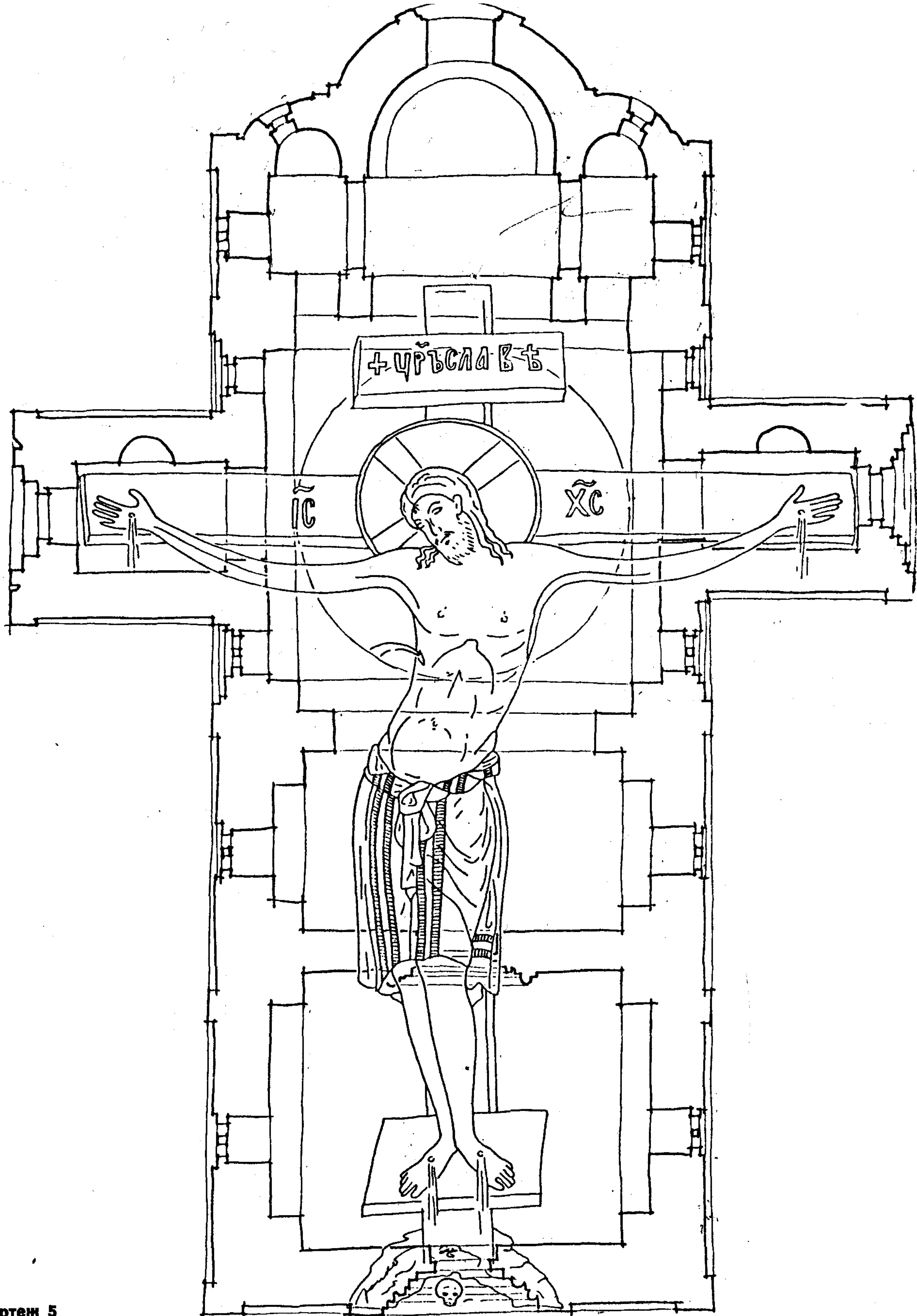


Цртеж 2

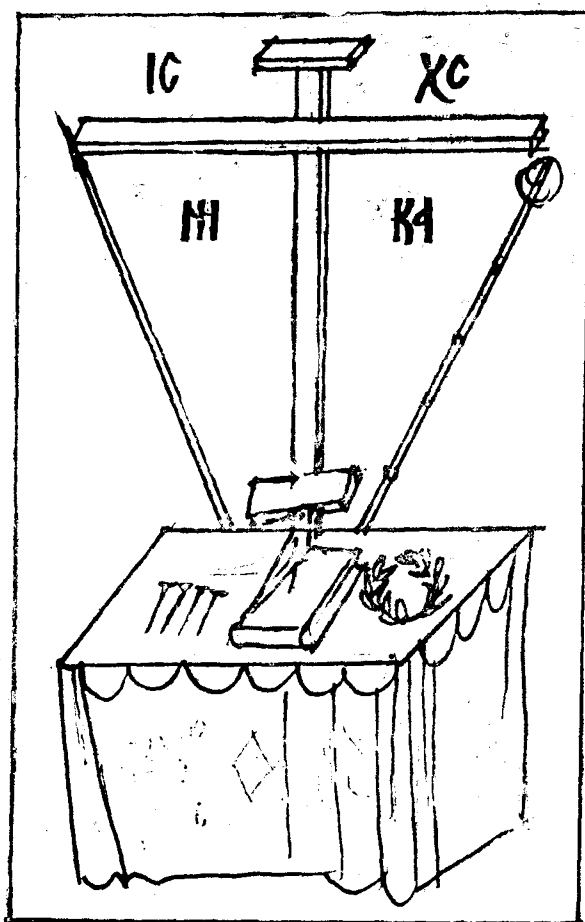
Цртеж 3



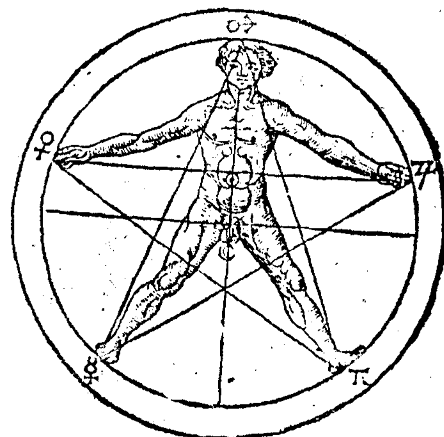
Цртеж 4

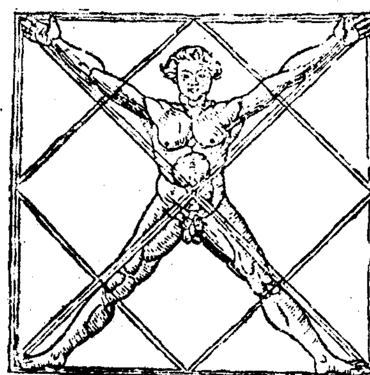


Цртеж 5

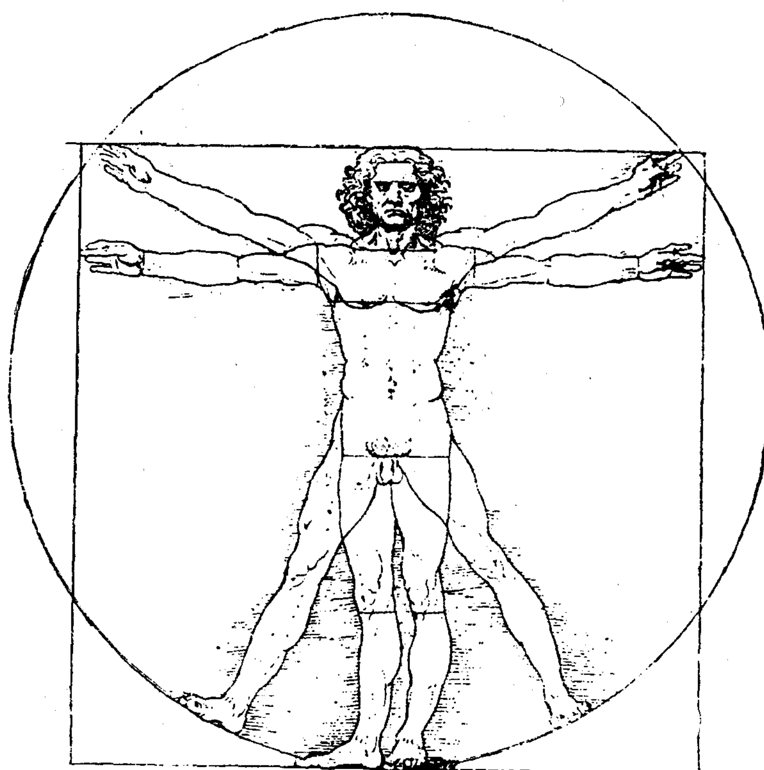


Цртеж 5а





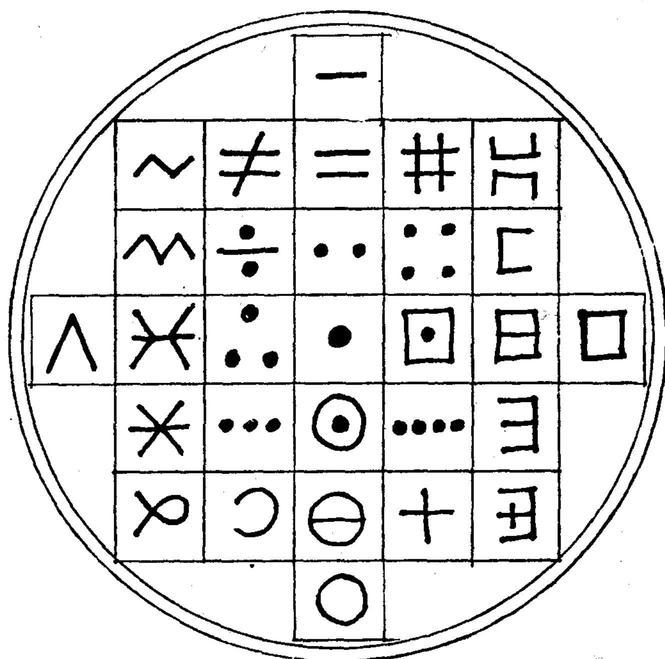
Цртеж 7



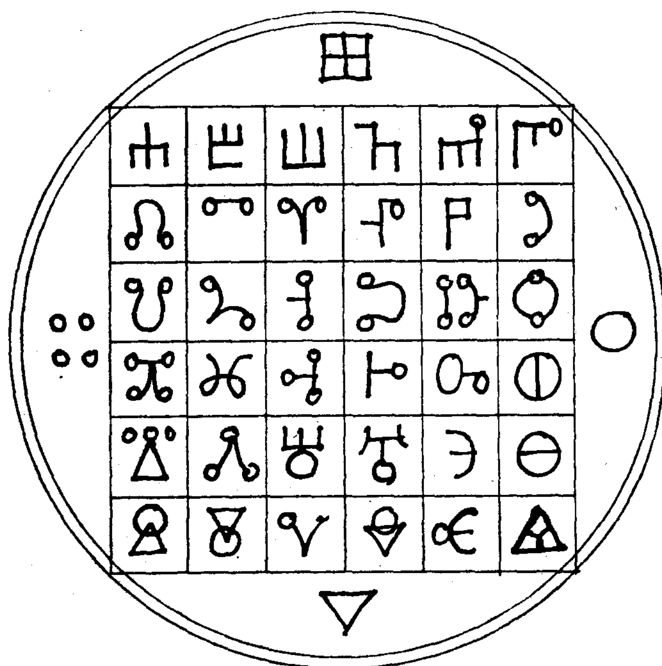
Цртеж 6

TOKEN TYPE		Tokens / Sumerian pictographs					
I	SPHERE	NUMERAL 10	NUMERAL 10	NUMERAL 10	NUMERAL 100 OR 3,600	NUMERAL 36,000	
II	DISK	SEAT	GARMENT, CLOTH	GARMENT, CLOTH	WOOL	SHEEP	EWE
III	CONE	NUMERAL 1	NUMERAL 60	NUMERAL 600	BREAD	PERFUME	
IV	TETRAHEDRON				GARMENT, CLOTH		
V	BICONOID	GOOD, SWEET	LEGAL DECISION, TRIAL, PEACE	HEART, WOMB	BRACELET, RING	PLACE, COUNTRY	
VI	OVOID	NAIL	OIL	ANIMAL ? (UNIDENTIFIED)			
VII	CYLINDER	WOOD					
IX	TRIANGLE		STONE VESSEL	METAL	HILL		
XI	RECTANGLE		GRANARY			MAT, RUG	
XIII	VESSEL	TYPE OF VESSEL	SHEEP'S MILK VESSEL	TYPE OF VESSEL	TYPE OF VESSEL		
XIV	ANIMAL	DOG	COW	LION			
XV	MISCELLANEOUS	BED					

Цртеж 8



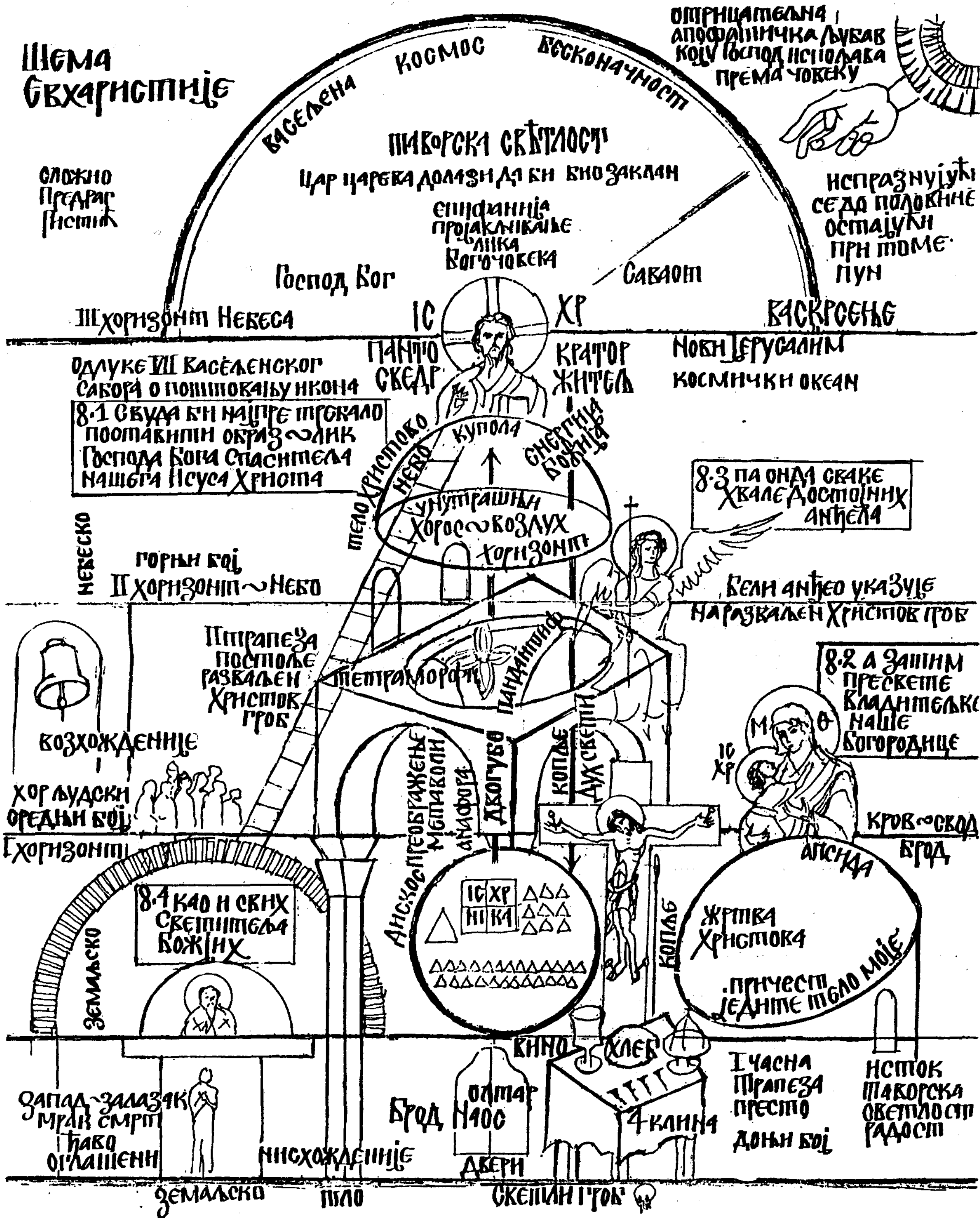
Цртеж 9



Цртеж 10

Цртеж 11

Цртеж 12



ДОМ ХЛЕБА ВИТЛЕЈЕМ

Духовни смисао храма Светог Саве на Врачару у Београду

Др Амфилохије Радовић

□

Сваки народ има свој лик и своју историјску судбину као и темеље свог историјског развоја и опстанка. Тако и српски народ, постављен божанским промислом између Истока и Запада, поседује свој историјски пут и опредељење. Изван тог историјског пута и опредељења несхватљива је његова прошлост, несхватљив и његов садашњи тренутак, неразумљива његова будућност.

У обликовању тог српског историјског, духовног и културног бића и опредељења две личности су одиграле одлучујућу улогу. То су Симеон Немања, оснивач српске државе, и његов син Сава, први архиепископ и просветитељ српски (XII и прва половина XIII века). На њиховој сродности по телу и духовној једнодушности утемељена је не само лоза Немањића него и српска држава и црква, преко чега је постигнут вековни склад целокупног народног, културног и просветног бића.[1] Шта су њих двојица хтели? Хтели су државу и земљу и живот на земљи отворене за вечност, за Царство небеско, ослобођене затворености у биолошко-социјалну и природно-историјску стварност. Желели су истовремено цркву погружену у време и историјске токове живота и људску свакодневицу. Они верују у Небо које је у лицу Богочовека сишло на земљу и постало једно са творевином и човеком, желе земљу и човека и живот на земљи који стреми Небесима, пријемчиве за Небеса и њихову вечну Тајну, прозирне за ту Тајну и прожете њоме .

Овај богочовечански покрет постао је од времена Симеона и Саве основа, призив и безмерна мера целосног раста друштвено-црквеног и културног бића српског народа. Он је временом прерастао у историјско начело и критериј свих догађаја и свих вредности у његовом животу. Све што није на њему засновано, њиме прожето и са њим усаглашено нити представља нити може бити сматрано за истинску непролазну вредност.

Само у овом контексту посматрана идеја о градњи храма Светог Саве на Врачару, као заветне саборне цркве српског народа, може бити правилно схваћена, остварена и осмишљена. Јер стара српска архитектура, немањићког и посленемањићког периода, било да је израсла из византијског светософијског опита, било да је настала из његовог споја са западном романиком — настајала је и развијала се у оквирима тих основних начела, како мишљења и живљења тако и људског делања уопште. А храм Светог Саве не може бити ни замишљен ни остварен ван тог живог опита и светосавско-симеоновског предања српског народа.

Уосталом, на тим истим начелима заснована је градња сваког истинског хришћанског храма. Смисао храма је у суштини истоветан са смислом човека и света уопште. Он је тако рећи икона човека и света.[2] И као што су космос и човек по природи и призиву богојавни, тако и храм: он није просто символ духовне стварности него место где се она реално открива, место откривења славе Божје, место Богојављења. Храм има за циљ да онима који се у њему и око њега сабирају, и који га гледају, открива и projављује Невидљивог, да смести у себе и собом посведочи Несместивог.[3] Зато је потребно: да материјал који се у њега уграђује и начин на који се уграђује, његов облик и све што је у њему и што се у њему одиграва — да проговори вечној истини адекватним језиком, за човека разумљивим и прихватљивим. Као такав, храм афирмише и позитивно вреднује саму материју, даје апофатично-лични карактер познања и историје, тј. пројављује и открива лик вечног Логоса Божјег у тварној стварности света и кроз историјске токове живота света и човека.[4] Тако, прави храм, као и прави човек, као и свет, проговара, постаје и открива се као реч о Неизрецивом, славопој Његовој лепоти и слави; кроз њега се пројављује и обелодањује унутарња истина света и човека и њихов вечни смисао.

---

[1] Ср. Епископ банатски Амфилохије, **Значај Манастира Студенице за српску просвету,** Студеница у црквеном животу и историји Српског народа, Београд, 1987, стр. 120.

[2] О том унутарњем прожимању и динамичном општењу човека, света, храма, Цркве и Бога, као и о иконичном карактеру свега створенога најбоље је писао св. Максим Исповедник у његовом чувеном делу „Мистагогија". Тај његов спис оста-

је и до данас незаобилазни „приручник" између осталог и за разумевање основа православне архитектуре као и уметности уопште.

[3] Ср. Христо Јанарас, **Апофатично богословље и византијска архитектура,** Теолошки погледи, бр. 3. 1977, стр. 125, и у овом троброју „Градца".

[4] Исто, стр. 126.

[5] Свети Сава, **Сабрани списи,** Београд, 1986, СКЗ, **Хиландарски типик,** стр. 56.

[6] Исто, стр. 45; **1. Јов.** 1,32.

Зато када се храм гради, у њега се на природан и смеран начин кроз пригодан материјал уграђује свет; градња се врши по човековој мери али тако како би истовремено својом иконичношћу обухватила бескрајну стварност, у себе је сместила и на њу указала. Тај мирис и дах безмерног уткан у грађевину храма, битан је за људе који се у њему окупљају: он им открива задату бесмртност саме њихове природе, указује на безмерну меру човековог раста. Као што је човек створен „по слици и прилици", тј. по безмерној мери вечнога Бога, тако се и храм гради за тог и таквог човека, по његовој „слици и прилици".

Занимљиво је да је сам Свети Сава указао на ту космолошку, антрополошку и теантрополошку димензију храма. Као што је човек, сматра он, састављен из двога, душе и тела, тако бива и са манастиром, односно храмом: грађевина је тело а боголепна служба која се у њој врши — душа.[5] Природно, тело се прилагођава и обликује према души. И као што је за остварење целосне личности неопходно постизање потпуне хармоније, између душе и тела, тако бива и са храмом. Само онај храм у коме је постигнута пуна хармонија између њега као грађевине (његовог тела) и свете литургијске Тајне која се у њему врши (његова душа) може бити место на коме се открива лице Божије и најдубља стварност света и човека, и место где човек и свет постају једно са Богом.

Очевидно да храм, обликован по начелу односа душе и тела, с обзиром на његову примарну усмереност на онострано, такође је назамислив без у њега утканог сведочења и јављања једног другог односа, који се огледа у односу душе и тела: односа између Бога и човека. Пре свега, треба истаћи да са́мо хришћанство почива на основној истини неразоривог јединства између Бога и човека постигнутог и оствареног у лицу Богочовека Христа. У Христу су сједињене ипостасно две природе: божанска и човечанска, и то „нераздељиво, неизмењиво, нераздучно, несливено". Космос својим постојањем и својим растом, човек својим узрастом, стваралаштвом и целокупном историјом, тј. самим својим настанком и својим бивствовањем, позвани су да ту истину и стварност у себе оваплоте и собом пројаве. То што важи за космос и човека уопште важи и за храм, као њихово огледало и икону односа душе и тела, односа космоса, човека и Бога. Његов облик, начин градње, материјал који се у њега уграђује, морају бити примерени тој основној богочовечанској истини и стварности вере и живота. Прави хришћански храм њу јавља и њу у себе оваплоћује. Само тако ће у храму и кроз храм материја „проговорити", добити своју „реч" и постићи свој дубљи смисао. Само у таквом храму ће човекова човечност постићи и задобити богочовечну димензију, за коју је створена и за коју је по својој природи пријемчива, па зато ка њој вечно стреми као према својој пуноћи и коначном циљу.

Као такав, хришћански храм је и место на коме се остварује и кроз које се пројављује истинско заједништво човека и човека, човека и твари, човека и Бога, место где су небо и земља једно; Бог, човек и цела творевина заједно. Управо у ту заједницу позива Свети Сава своју духовну децу, дајући им „образник" (типик) мишљења, живљења и делања; позива их између осталих и следећим речима: „Јер ово што чух рекох вам, да и ви заједницу имате, а заједница је наша са Оцем и Сином његовим Исусом Христом... И ово је глас који чух од њега и јављам вам да је Бог светлост и таме у њему нема. Ако кажем да имамо заједницу с њим, а у тами ходимо, лажемо и не творимо истине; ако ли у светлости његовој ходимо и заповести његове чувамо, јер је и сам светлост, имамо заједницу са њиме и крв Исуса Христа Сина његова очишћава нас од сваког греха."[6] Управо због тог свог дубљег еклисиолошког карактера храм се назива и „црква", јер је он икона и место остваривања цркве као богочовечанског организма коме

је Христос вечна Глава, а твар и људи — потенцијално и стварно тело. У вечној светлости Христовог лица у храму сабраној заједници се отвара вечни пут. Зато је веома битно адекватно унутарње украшавање храма (првенствено живописом, његовим правилним распоредом и поретком, духом, обједињавањем кроз њега небеске и земаљске Цркве, оностраним измерењем догађаја и личности из историје спасења) и отвореност унутарњег простора за вечну тајну бесмртног заједништва. Храмовни простор и целокупно његово устројство узводе тој Тајни, присутној у стварности Тела и Крви Христове, тј. светом Причешћу.

На таквим начелима утемељен, хришћански храм мора да има увек два пола: пол трајности, који представља преношење и сведочење те вечне непромењљиве стварности и поруке, и пол догађања, савремености, који ту вечну истину и поруку чини присутном, савременом, опипљивом, разумљивом, доступном. Та вечна стварност не значи окамењеност, јер је она жива и животворна, она обнавља пролазне форме живота, време и простор, увек изнова „све чини новим", оваплоћујући се у свако ново време и преображавајући га безвременошћу и бесмртношћу. У правом тим и таквим духом надахнутом храму све је стварно и савремено и словесно (разумно) али истовремено и све надумно, надумном и ванвременом усмерено и на њему утемељено. Као такав, храм постаје носилац и сведок истине која ослобађа од пролазности и обмане, од лажи и оца лажи, ђавола, од несавршенства, зла и смрти, увођењем у тајну живота вечног, у Светињу над светињама, у благословено Царство Оца и Сина и Светога Духа, Тројице једиnосуштне и животворне.

Полазећи од тих основних начела градње и смисла хришћанског храма уопште, изложићемо неколико мисли о духовном смислу храма Светог Саве. При томе је неопходно одговорити на неколико главних питања: 1) Зашто се гради храм Светог Саве? 2) Како треба да се гради? 3) Какав је његов садржај и смисао?

1) Храм Светог Саве на Врачару замишљен је да буде „видни и вечити споменик дубоке захвалности свега српског народа своме највећем препородитељу и угоднику Божјем светитељу Сави Српском".[7] Патријарх Варнава, који је највише заслужнији (између два рата) за почетак градње храма, овако формулише циљ његове градње: „Хоћемо да у њему буде у мермеру, рељефима, украсу, мозаику и фрескама изложена сва наша историја, живот и догађаји."[8] Нешто пре њега, Патријарх Димитрије жели да преко тог храма све оно што је српски народ имао у прошлости осигура и за своју будућност.[9] Док један патријарх усмерава храм на прошлост, други га отвара за будућност, обојица, пак, дају му првенствено национални карактер. И многи архитекти који се ангажују на његовом пројектовању и градњи, као Милан Злоковић, схватају храм као јединствену уметничку целину концизирану од најбољих уметника, слободно и без ограничења, кроз призму савременог схватања уметности и живота, да би био прави израз народне захвалности првом свом Просветитељу.[10]

Разлог градње храма Светог Саве и тешкоће око остварења те заветне мисли постаће нам јаснији ако имамо у виду духовне прекиде и разбијеност националног и културног бића српског народа последња три века. То је проузроковало кризу критеријума у свим областима народног живота, с једне стране, а с друге стране, његово трагање за сопственим идентитетом, ослобођењем и јединством.[11] Принудне сеобе, изгубљена равнотежа у пољуљаном трајању традиције,[12] национално буђење у духу европске просвећености и романтизма, трагична збивања у његовој новијој историји, све је то духовно-теолошка и историјски-социјална клима у којој српски народ тражи своју обнову и своје место у новијој историји. Није случајно да се баш у ово време јавља и замисао подизања храма Светом Сави. То је непосредна последица

[7] Тако је записано у Повељи положеној у темеље храма 1939. г. Види: Арх. Бранко Пешић, **Спомен храм Светог Саве на Врачару у Београду 1895—1988**, Београд, 1988, стр. 30.
[8] Исто, стр. 33.
[9] Исто, стр. 41.
[10] Исто, стр. 44.
[11] Миодраг Јовановић, **Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба**, Београд — Крагујевац, 1987. стр. 239.
[12] Исто, стр. 241.

управо те потраге за јединством народа и његовом обновом. Зато није никакво чудо што су се све промене и збивања у историји Срба од појаве идеје о подизању храма Светог Саве у Београду (дао је арх. Емилијан Јосимовић 1867) па до наших дана, када се та идеја коначно остварује, одражавају на тој самој идеји, на време и начин њеног извођења. Трагични догађаји овог века (први и други светски рат и оно што је следило нарочито другом светском рату) не само што су довели до одлагања остварења ове заветне идеје него су увек изнова постављали и питање начина градње храма, чак и питање његовог смисла, стављајући под знак питања, нарочито после овог рата, и саму потребу градње. Тако је храм Светог Саве и пре него што је саграђен постао огледало духовних и културних кретања и збивања у српском народу, прерастајући постепено у будилник народне свести и самосвести.[13]

Потрага за стилом живљења у новијој српској историји иде напоредо са потрагом за стилом градње у црквеној архитектури. У тој потрази значајну улогу су одиграли крајем прошлог века Срби ученици бечког архитекте Ханзена, надахнутог византијском архитектуром. Историјски романтизам и архитектонски еклектизам послужили су почев од осамдесетих година прошлог века као основа такозваног неовизантијског стила који је желео не просто да опонаша, већ да уводи нове компоненте у градњу. Тај стил је код Срба назван и српсковизактијским (арх. Светозар Ивачковић, Владимир Николић, Душан Живановић и др.). Иначе, полемике о националкој компоненти у црквеном градитељству разгореле су се нарочито почетком овог века, прво поводом првог конкурса (1904—1905) за храм Светог Саве на Врачару, а онда у вези конкурса за изградњу цркве у Тополи.[14]

Из тих полемика, али и из оног скоро тристагодишњег колебања и трагања за националним идентитетом и јединством, израстао је прво храм на Опленцу у Тополи (1912) а потом пројекат данас грађеног храма Светог Саве на Врачару, две најзначајније грађевине код Срба нашег времена.

Храм на Опленцу који је изграђен у „једном даху" завршетак је једне мучне епохе. Он нити је копија старог нити некритично еклектично подређивање модерном. Као сведочанство макар делимично постигнуте духовне и националне самосвести он је на путу да буде синтеза предања и историјског тренутка. Чак и његов мозаик, урађен накнадно између два рата који је синтетичка копија свега што је најбоље у средњовековном српском живопису, ипак није само то. Томе несумњиво доприноси сам положај храма и сабраност његовог унутарњег простора. Овим храмом је тада млади архитекта Коста Јовановић неочекивано за све превазишао многе недоумице и колебања у ондашњој српској црквеној архитектури. Занимљиво је истаћи да се тај и такав храм на Опленцу, најзначајнијем центру новије српске историје, подиже баш у тренутку снажно пробуђене жеље код свих Срба за потпуним јединством. Тиме је храм на Опленцу постао знак и символ времена, видљиви и опипљиви сведок набујале народне снаге и самосвести, која ће у првом светском рату доћи до пуног израза, по први пут у толикој мери после толико векова разједињености, условљене унутарњим и спољашњим факторима.

2) Но, храм на Опленцу је био тек припрема за градњу храма Светог Саве, много сложенијег и компликованијег у сваком погледу. На првом месту у погледу самог његовог значења а онда, природно, и у погледу архитектонске замисли и решења. Оно што је преоптеретило сами пројекат и идеју храма Светог Саве то је претензија и жеља да он буде јединствена синтеза прошлости, садашњости и будућности једног народа, да буде његово градитељско знамење.[15] Како, дакле, градити то јединствено и свеобухватно знамење? Захтев да то буде у „српсковизантијском" стилу постављен је од самог почетка (1904) (други су га зва-

[13] Арх. Бранко Пешић, цит. дело, стр. 18.
[14] Миодраг Јовановић, цит. дело, стр. 109, 112, 125.
[15] Исто, стр. 215.

ли „српским националним стилом"). Али како одредити кбд „српсковизантијског", „националног", односно православног и како то усагласити са модерним начином и средствима градње?[16] Пре свега, велико је питање колико су грађевине тзв. српсковизантијског (неовизантијског) стила, краја прошлог и почетка овог века (међу њима заузима најзначајније место храм Св. Преображења у Панчеву) биле здрави спој византијске и савремене архитектуре, а колико вештачко спајање византијских форми са ханзеновским еклектизмом и архитектонским романтизмом тога времена. Да се ради о вештачком спајању потврђује превага спољашњих облика и њихово истицање над унутарњим решењима и простором храма, који за изворну православну архитектуру има одувек примарно значење. Неосећање правог смисла литургије и недостатак дубљег богословља самог храма — ето то је главни разлог неизворности архитектуре ове врсте.

После таквог иако недовољног и несигурног архитектонског искуства, које је у Опленцу добило најзрелији плод, поново се покреће питање пројекта и изградње храма Светог Саве (1927). Период између два рата био је период снажног превирања и конституисања српског и југословенског друштва. Првобитно замишљен као српска захвалност своме великом просветитељу, у новооформљеној држави добио је овај пројекат по много чему југословенске размере. То се види и по томе што је конкурс важио за све југословенске архитекте и што је изазвао шире интересовање. С обзиром на улогу српског народа у формирању Југославије, личност Светог Саве је сматрана од многих као један од битних елемената у обједињењу Југословена, па је зато и његов храм добијао шире значење.

Објављивање конкурса је изазвало велико интересовање али и жучну полемику, како око стила саме градње тако и око потребе једног таквог монументалног здања. Предлози за пројекат су се кретали од грађења у духу старе српске ар-

[16] Ср. исто, стр. 241.

хитектуре до грађевине потпуно модерног типа од челика, бетона и стакла у свим новим облицима.[17] Занимљиво је истаћи да се напоредо са трагањем за стилом светосавског храма тридесетих година развија и продубљује један теолошко-философски покрет назван „светосавље". Тај покрет је нешто касније формулисан у књизи о. Јустина Поповића „Светосавље као философија живота". Светосавље као покрет је било у потрази за живим историјским предањем српског народа, његовим оваплоћивањем у све области модерног живота, али и за његовим универзалним значењима, кроз поистовећивање са Црквом као богочовечанском саборном реалношћу. Управо у том духу многи од архитеката конципирају и храм Светог Саве. Тако, на пример, арх. Светомир Настасијевић инсистира на томе да будући храм не буде копија, још мање угледање на ову или ону цркву „већ да се отвори даља форма једнога духа који је још жив". По њему „стил светосавске катредале не може се другачије замислити него у светосавском духу, тј. на широко постављеној бази наше средњовековне архитектуре са применом свих искустава и тековина савременог грађевинарства и савременог укуса."[18] Арх. Настасијевић је био један од ретких архитеката свога времена који је иза „плурализма стилова" који су тражили своју афирмацију осетио скривену кризу саме религиозне свести. И заиста, у распрама око стила храма упадљиво је присутан недостатак богословља архитектуре храма. И онда кад је присутно теолошко усмерење оно је више моралистичко-рационалистичког карактера, или чак чисто естетско-рационалног, у духу западне аутономне естетике, за коју је храм само једна од тема естетског доживљаја и обликовања природне стварности. Између ставова таквог типа навешћемо само два најкарактеристичнија. Књижевник Вељко Петровић тражи европеизацију свега у храму Светог Саве сем суштине, да би се, како он каже, та морална суштина могла одбранити и развити.[19] Карактери-

[17] Арх. Бранко Пешић, цит. дело, стр. 36-37, 46, 56.
[18] *Исто, стр. 51.*
[19] Миодраг Јовановић, цит. дело, стр. 240.

[20] Исто, стр. 212

стичан је и став арх. Ђурђа Бошковића по коме светосавски храм треба да буде „веза између средњовековне мистике и данашњег рационализма“.[20] Док исти арх. Бошковић сматра да храм Свете Софије у Цариграду не припада православљу (!), други мисле да се не може ни говорити о неком „православном“ стилу у архитектури, трећи опет сматрају да је свеједно који ће се стил употребљавати у градњи. (Руководећи се само естетским критеријумима такви очевидно нису били свесни да је то равно тврдњи да је свеједно добро и зло, богослужење и идолослужење, светлост и тама, истина и лаж, лажна и права лепота, словесност и бесловесност.)

Коначни резултат свих тих трагања и суочавања био је свима познати већ пре рата усвојени пројекат арх. Богдана Несторовића и Александра Дерока и започета градња храма. Од свих понуђених пројеката оног времена заиста је пројекат ове двојице врсних архитеката био најбољи. Он је синтеза свега доброга што је међуратно време могло да даде. На жалост, он није могао бити остварен онако како је био започет и замишљен: дошло је до новог принудног прекида његове изградње који је трајао више од четрдесет година. Распеће народа Светог Саве постало је и распеће светосавског храма, као и распеће многих европских народа. Рат и послератно време било је равно новом спаљивању моштију Светог Саве. То је време у коме је радикално стављена под знак питања не само његова градња него и смисао саме изградње, као и смисао храма уопште. Криза, пак, светосавског храма и његовог смисла, која је у овом времену дошла до свог врхунца, представљала је по самој природи ствари кризу саме човечности и људског достојанства. То је била и криза, дубока, саме вере као основе на којој се гради храм и на којој почива људска нада.

Но, неочекивано за све, дошло је у наше дане до продужетка градње овог давно замишљеног и започетог храма. Па

[21] Арх. Бранко Пешић, цит. дело, стр. 11.
[22] Исто.

иако се та градња збива, по речима његовог главног садашњег архитекте Бранка Пешића, „у времену обележеном кризним ситуацијама, материјалном оскудицом и падом моралних вредности, опште збуњености и несигурности“[21], ипак обнова његове градње представља — обнову вере, достојанства и човекове наде. Нови главни пројектант и неимар храма Пешић даје следећом реченицом своје виђење будућег храма и његовог значења: Храм Светог Саве треба да постане „велико духовно средиште које ће са ослонцем на прошлост имати да зрачи кроз нове векове“.[22]

3) Тако васкрсавајући после свог дугогодишњег распећа, храм Светог Саве на Врачару добија још дубљи смисао него што га је имао на почетку. Од првобитно замишљеног споменика дубоке захвалности првом српском просветитељу, овај храм добија свеобухватни смисао и значење, што и његову градњу чини још слојевитијом. Прерастајући кроз своје распеће и васкрсење у свеобухватно знамење не само помесног, српског, него и васељенског карактера, храм Светог Саве постаје изазов и призив свима на радикалну промену и преображај ума, знања и умења, тј. начина живљења и мишљења уопште. Данас храм не само да се гради и да треба да се гради: он гради, изграђује, преображава материју, човека, народ, заједницу. Он се истински гради само ако се у њега уграђује...

4) Да би нам његов смисао постао јаснији (смисао који условљава неминовно његову градњу и сами начин градње) потребно је на првом месту имати у виду да овај храм израста из мученичког праха Светог Саве, грађен на месту спаљивања моштију овог човека Божијег. Зато ако жели да буде веран ономе коме је посвећен и његовом начину постојања, храм је првенствено призван да оваплоти у себи и собом, поред све своје замишљене монументалности, дубоку смерност и жртвеност Светог Саве. Уписани крст у његовој основици сведочи његову пуну христоцентричност, којој води и у коју

уводи. Утемељено на Христу и вечном Христовом Имену, у основи христолико и христоносно, „тело" храма Светог Саве, све до његовог кубета и крста на њему, као и до последњег детаља у њему, призвано је да сведочи и открива тајну жртвене христолике и крстолике љубави Светог Саве, и да мирише живоносним миомиром његових светих моштију.

Иако не из довољно промишљених разлога, арх. Н. Добровић с правом се плашио, још пре рата, монументалности светосавског храма. Зато је предлагао градњу малих храмова за верне по Београду, прикладнијих, по њему, скромном просветитељском делању Светог Саве. И заиста, искушење монументалног спољашњег блеска, засновано на историјском и националном романтизму, остаће до краја градње храма једно од најозбиљнијих и најтеже савладаних искушења пред градитељима овог заветног храма. Ретко који храм овакве врсте и намене у прошлости није подлегао том искушењу (Св. Петар у Риму, Исакијевски сабор у Петрограду, Сакре Кер у Паризу и др.). Изузетак представља храм Свете Софије, Премудрости Божије у Цариграду. Скромне и прескромне спољашњости овај храм задивљује унутарњом човечном мером као и присношћу и грљењем са неизрецивом Тајном и непролазном Лепотом. Еванђељски човек и истински православни храм, грађен по његовој мери и ради њега, одувек је чезнуо за том скривеном унутарњом лепотом, којом се отварају небеса и преко које се постаје једно са Богом као вечном Лепотом. Спољашња пак монументалност (у египатској и месопотамској архитектури, хеленистичној и римској, ренесансној и постренесансној, све до најновијег националног романтизма, нарочито нацимилитаризма и марксистичког мегаломанског соцреализма) била је одувек човеков свесни или несвесни покушај да спољашњим ефектима и снагом прикрије унутарњи страх, беспомоћност, беду и духовно сиромаштво. Као по правилу то и такво градитељство и људско стваралаштво не почива на „немоћи крста" и смиреноумљу „спаљеног праха" него на вољи за моћ и на знању „које надима", знању које дају „тело и крв" и телесно мудровање а не вечни Дух Божји. У стваралаштву такве врсте, „тело и крв", људска похота и памет, често се мешају са демонском похотљивошћу, антропократија прераста у демонократију чије је основно својство насиље над природом и човеком, њихово унижење, разарање и коначно уништење. Људско дело надахнуто таквим злим духом постаје самосврха, пројава људске надмености и сујете, наставак градње вавилонске куле на земљи... А све то је дијаметрално супротно духу и делу Светог Саве, па према томе и смислу његовог храма, као потпуна негација његовог смерног пута „који води у живот". Јер на похоти и надменој памети грађени храмови не граде се у славу Божју; од иконе која јавља Бога и узводи његовој Тајни такве грађевине се претварају у идоле који отуђују од Бога и одводе у земљу Недођију.

5) Неизрецива и бесконачна оностраност, скривено у свему постојећем присутна, одувек је била безмерна мера и критериј свега овостраног, по природи ограниченог и коначног, али по призвању за бескрај, бесмртност и слободу створеног. Том бескрају и тој слободи усмерен, и њима „измерен" храм Светог Саве на Врачару има за смисао да буде видљиви сведок победе над насиљем сваке врсте, носилац и путоказ истинске слободе, као носилац и сведок Истине која ослобађа. Убеђеност, било чија, у своју апсолутну власт и самодовољност има у себи нечега демонског. Демонизам такве апсолутне власти, поред осталих безбројних злочина учињених у прошлости и садашњости, спалио је и мошти Светог Саве у XVI веку. И њима посвећени храм на Врачару искусио је као и Савино тело (зар и храм није свето тело?), насиље те и такве исте власти уверене у своју апсолутност. Искусио га је како у току последњег рата тако и после рата, све до недавно, а заједно са њим и народ који га гради. Но, победа овог храма је већ из-

војевана у победи развејаног и неуништивог праха Светог Саве на коме почива. У тој победи је победа правде и будућност народа који га гради, као и залог истинске људске слободе уопште. Учествујући у распећу и страдању Светог Саве и његовог народа од самог почетка своје градње, својим страдањем, храм на Врачару већ сада стиче све предуслове да буде храм васкрсења и сведок васкрсења и Васкрслога. Својим продужењем као предукусом васкрсења он потврђује да је свака сила и власт до времена, макар се она и апсолутном проглашавала; и да сила није у стању да разори стварност слободе, као ни морални поредак и духовне законе на којима почива свет. Сила и власт у намери да разори — разара себе саму.[23]

6) Градови и људска насеља без храмова немају средишта ни „лица", остају без дубљег смисла. Зато су градови данас у опасности, престају да буду вољени, „а што престаје да се воли то и изумире".[24] Београду, као престоници, претила је опасност да се оврста у такве „изумируће" градове: од рата наовамо и поред тога што се упетостручио он није добио ниједан нови храм. Није чудно да су у њему најмање вољена баш она насеља која су остала без храма. Таква насеља се у ствари и не доживљавају као истински град него пре као места за боравак и становање безличне скупине људи. Иначе, градови се по први пут у историји у наше време појављују без храмова као својих центара и оријентира. То је и допринело томе да град који је кроз векове био место сигурности, постане место несигурности и изгубљености, често и насиља. Човек, живећи у обезличеном модерном граду и градском насељу, откинут чак и од природе и природног живљења, осећа се угрожен и обезличен, тражећи уточиште у самозаборављу кроз бесловесну узајамност стадног типа, или очајавајући од самоће. Стадност води распаду човековог духовног и моралног живота, а самоћа — очају и самоубиству.

Тако је и Београд са започетим и напуштеним зидинама храма Светог Саве у свом центру личио на тело без душе, на човека са болесним срцем, на око без зенице. То је био град који је годинама и деценијама за нечим чезнуо, за храмом Светог Саве као својим средиштем и путоказом, својим окриљем и дубљим осмишљењем. Зато се он толико и обрадовао његовом поновном узрастању, обрадовао му се као неко ко пронађе нешто најдрагоценије — који пронађе себе самог и своје изгубљено самосазнање. Морале су се догодити неке промене и у атеизираној друштвено-политичној свести кад су чак и они који су се деценијама заклињали да ту неће никад бити храм, одобрили и прихватили и то са потајном радошћу његову даљу изградњу. Обрадовали су му се чак и они од којих се то не би никад очекивало! Иза те радости скрива се очевидно нека свесна или несвесна потреба за дубљим смислом самог заједничког живљења у граду. Послератном времену распамећености и духовне неуравнотежености храм Светог Саве се одупро снагом свога смисла. Храмом Светог Саве Београд добија свој прави центар, свој смисао. Њиме се и Црква која је такође дуго времена била потиснута на маргине живота поново враћа у само средиште живота и сваког места где људи обитавају.

7) Послератни период је био у Београду, а и много шире, период трагичног расцепа између култа и културе, подједнако опасног и за култ и за културу. Зато се наставак градње храма Светог Саве доживљава од свих мислећих људи као почетак нове синтезе култа и културе, као премошћавање и оздрављење од стања шизофрене свести, присутне не само у српском народу. Још седамдесетих година, пре добијања дозволе за наставак градње храма, о Врачару се говорило као о „тргу наше културе". Сада када се гради, гради се да буде подсетник грађанима на вечне теме живота, надахнуће мислиоцима, философима и научницима,[25] али и да буде нешто још важније: видљиви

---

[23] Ср. Владан Поповић, **Светосавски храм на Врачару и питање светског универзитета**, Теолошки погледи, бр. 5-6, 1969, стр. 353.

[24] Ср. Владан Поповић, **Светосавски храм на Врачару и урбанистични проблем спасавања градова**, Теолошки погледи, бр. 6, 1968, стр. 437.

[25] Ср. Владан Поповић, **Светосавски храм на Врачару и обнова наше књижевности, музике и ликовне уметности.** Теолошки погледи, бр. 1, 1969, стр. 47.

[26] Ср. Христо Јанарас, цит. дело, стр. 125.

сведок присуства Вечног „међу нама", будилник савести и људској свести за вечне моралне и непролазне духовне вредности.

8) Храм типа светосавског храма даје биолошко-социјалном саживљењу у граду духовни квалитет, ослобађа га од једносмерности и површности и испуњује целовитошћу. Без њега просторно ширење града и његов економски развој не прати духовни напредак грађана, јер недостаје прави подстицај и подстрек за такав напредак и преображавање новим и узвишенијим квалитетима живота. Са градњом оваквог храма и преко Тајне која се у њему саопштава и открива, град наместо да је гробница и мишоловка, постаје место васкрсења, узрастања и препорода и задобијања предукуса вечног живота. У одређеном времену и на конкретном месту дарује се и открива безвремено и бесконачно. Место и време, град и људи који у њему живе и обитавају постају преко храма већ овде причасни Несместивог и Непричасног. Град и храм се појављују као видљиво огледало света који се преображава, слика новог неба и нове земље, новог вечног Града Јерусалима кога чекамо (**Откр.** 21, 1—2).

Као што Витлејем, место Христовог рођења, значи „град хлеба" тако преко храма Светог Саве Београд постаје нови Витлејем: место где се открива лице Божије, на коме се Христос Богочовек дарује као — Хлеб живота. Да ли ће он то заиста постати, то зависи првенствено од његових градитеља. Уколико очувају његову човечну меру, ако успеју да у њему и кроз њега постигну присност са Тајном, обликујући његово „тело" сагласно Телу Христовом, Цркви, дајући храму и ономе ко у њега ступа могућност да осети и загрли неизрециву али и стварно присутну реалност саборног, једног и јединственог Богочовечанског организма Цркве — само у том случају ће монументалност светосавског храма задобити своје право осмишљење. У њему као таквом биће могуће преображавати човечност у богочовечност, град у вечни Град, човека у Богочовека, пролазни народ у бесмртни Божји народ и заједницу.

9) У православној архитектури личност обликује природу, материјал, а не обратно. Предмети и бића природне стварности су „створења", „ствари" творачке Личности, њене „речи", „слова" која откривају лице вечног Слова Божјег.[26] Отуда, све што постоји има свој лични логос, своје „слово", све је „речито", словесно. Људски живот и речи, целокупна људска делатност и сва човекова дела имају за циљ да открију свој логос, своју реч и свој лични смисао, а то постижу својом пријемчивошћу за Вечно и својим сведочењем вечног Логоса Божјег. То што важи за све постојеће, важи и за храм; важи и за светосавски храм и у њега уграђени материјал, као и за његов архитектонски облик и простор. Вечни Логос даје лични карактер храму и свему ономе што се у њему догађа и што се у њега уграђује. Храм удара печат личног на град, а народ који се у њему сабира чини заједницом личности. Све то бива силом и печатом дара Духа Светога Божјег, изливеног у виду огњених језика на дан Педесетнице на Апостоле и на цео свет. Као такав, светосавски храм биће, по мери своје надахнутости, смерношћу Христа и смиреним прахом Светог Саве, призив и подстицај на саборност живота у Духу Светом.

Храм поставља суштински проблем начина заједничког живота у урбаним срединама: како бити једно и заједно а у исто време сачувати своју личност и свој непоновљиви лик? То значи да он поставља питање односа појединца и заједнице, а преко тога и односа једног народа са другим народом, једне заједнице са другом заједницом. Данас храм поставља то питање више него икада раније. Ништа није у стању да тако дубоко раздели људе и народе као лажни храм али ни да их тако дубоко обједини као истински храм. Тако, на пример, за храм Свете Софије у Цариграду везана је хиљадугодишња историја не само источно ромејског

царства него и многих других народа. Света Софија је била тако знаковита и моћна да је извршила огромни утицај не само на живот и културу бројних хришћанских народа, него чак и на ислам и исламску културу (пример „Плаве џамије“ у Истамбулу). Тим својим утицајем она је помогла премошћавању многих сукоба, па и ублажавању макар трагичног сукоба између хришћанства и ислама.

То што важи за Свету Софију важи и за храм Светог Саве на Врачару који је њоме и по облику и по садржају надахнут. И он по самој природи својој, као саборни храм, има улогу помиритеља и објединитеља. Зато се и гради да би уносио мир и равнотежу не само у простор града него и у пространства људских душа. Он је, на првом месту, знак мира и помирења за народ св. Симеона и Саве, место његовог сабрања и сабирања, његова Гора Сион, којој треба да стреми ма где био, и да према њој узраста. Он је, такође, путоказ сабирању и знак мира и другим људима и народима, жељним и жедним вечне Светиње. Колико ће он успети да то буде, умногоме зависи не само од његове устремљености небесима, него и од животности и надахнутости његовог спољашњег облика, нарочито од мере обликовања његовог унутарњег простора сагласно тајни која се у њему врши и степена оваплоћења у целом храму живог Духа Божјег и његовог живоносног свепрожимајућег бескраја.

10) Храм Светог Саве уздиже и осмишљује град и преображава безличну масу у заједницу личности. Он такође има за циљ и намену да заједно са њима преображава и њихов свагдањи хлеб у Хлеб живота. Отуда, што је једно друштво економски развијеније то је и потреба управо за таквим храмом већа. Он ову нашу приземну економију укључује у једну дубљу божанску Економију и даје јој вечни смисао. Кроз њега и у њему се људска економија, тј. човеков „домострој“ осветљава и осмишљује Божјом непролазном Економијом, божанским Домостројем, утканим у сву творевину и људску судбину, њихову историју и њихово коначно назначење. Човеков град и дом и живот у њима само Божјим Домом и Градом добијају прави и непролазни смисао. Храм Светог Саве сведочи да је сваки град позван да постане Божји град, сваки дом Божји дом, свака породица, као „домаћа црква“ — Божја Црква, свака душа — обиталиште Свете Тројице и њен неразориви храм.

Заквашен квасцем светим из храма хлеб наш свагдашњи и окупљање око њега постаје храна за живот вечни, преображава се у хлеб наш насушни, у Хлеб живота који с неба силази, за вечни живот света. Преко Хлеба који се у храму раздаје, сви хлебови постају један Хлеб, сви градови један Град, сви људи један Човек, сви народи један изабрани Народ Божји. Тако, све области живота и свеукупни живот човека и света кроз храм добијају свој смисао, без њега ишчезавају и даве се у бесмислу. Као такав и храм Светог Саве се гради да буде сабирно сочиво свих збивања у граду у коме се зида и равнотежа његовог живота, сведок присуства у њему изгубљене целине и целосности за којом чезне човек. Схвати ли и прихвати ли Београд смисао и поруку храма на Врачару, биће уграђен у непролазни град Јерусалим у чијој „светлости ће народи ходити, и цареви земаљски донијеће славу и част своју у њега“. Преко њега ће српски народ донети своју „славу и част“ „у њега“ (**Откр.** 21, 25. 26), тј. у тај вечни Град. Преко храма у престоном Београду српски народ испуњује молбу и завет самог Светог Саве која гласи: „Молим вас који дођете после мене да довршите оно што ја, због краткоће времена, нисам могао да учиним“[27].

11) Када буде завршен храм Светог Саве, он ће бити један од двадесетак највећих храмова света а биће највећи живи православни храм у свету. Као такав и као храм помесне Цркве Божје српске овај храм добија свеправославни значај. Свети Сава је још за време свога земног живота одиграо улогу објединитеља пра-

[27] Арх. Бранко Пешић, цит. дело, стр. 2.

вославних помесних цркава и народа. То ће убудуће радити храм на Врачару. Пошто преко овог заветног храма спаљени прах Светог Саве поново добија своје „тело" а оно преко евхаристије која се у њему врши постаје једно са Христовим Телом, то ће он као и све свете мошти видљиво и опипљиво сведочити тајну једне, свете, саборне и апостолске Цркве Божје, као и свερадосну истину да је „диван Бог у светима својим..."

Ако храм Светог Саве на Врачару треба да буде „слава и част" српског народа која се уграђује у вечни град Јерусалим, он је управо стога и дар српског народа свељудској заједници. Сваки народ је дужан да нешто своје унесе у свељудску ризницу вредности. Ако на Врачару грађени храм буде прави, он ће се собом дотаћи онога што је вечно, оваплотиће у град у коме се зида и у биће народа који га зида, оно што је непролазно и богочовечно. А вечно и богочовечно додирнуто, примљено и посведочено на једном месту, било коме, у души једног било ког човека или народа, припада свима људима, постаје свеопште добро, добија универзални, свечовечански значај.

12) Светосавски храм, како по својој природи и намени тако и по својој замисли и величини, има још једно значење: он треба да буде архитектонско надахнуће за будућност, као што је то био случај са сличним храмовима у прошлости. Но, без постизања живог јединства и прожимања између његових спољашњих облика и унутарњег простора и садржаја, то је неостварив0. Грађевина храма је само онда жива и живоносна ако представља истински и живи доживљај литургије која се у њему врши, ако се надахнуто и стваралачки обликује према своме унутарњем садржају и његовом вечном смислу. Као што се тело обликује према души тако се и грађевина храма, његово „тело" обликује према Св. Тајни која се у њему врши.

Литургија је живот Цркве, боље рећи сама Црква. Као таква она је била срж живота Светог Саве, сами његов живот. Отуда је она унутарњи смисао и живот, тачно рећи само дисање сваког хришћанског храма, па отуда и храма Светог Саве. Литургија својим благодатним динамизмом низводи небеса на земљу, чини самог Христа Бога опипљивим, причасним и видљивим, преображава и узводи земљу и човека, заједницу верних Његовим безмерним небесима. Тим евхаристијским двигом треба да буде прожет и њиме испуњен цео унутарњи и спољашњи простор и облици храма, сваки његов део и угао, сваки камен који се у њега уграђује и начин на који се уграђује. У храму је све призвано да мирише и да собом посведочује и открива светајну свудаприсутног Христа, да се грли са њом, указујући на њену безмерност и неизрецивост.

Зато је за градњу хришћанских храмова одувек поред знања и умења била потребна на првом месту чиста вера у Христа Богочовека и живот сагласан тој вери. Зато су се храмови градили одвајкада вером, постом и молитвом. Јер тек онда када душа неимара или сликара замирише светом Тајном оваплоћеног Бога Логоса, његовом безграничном и свеобухватном истином, и када буде озарена Његовом вечном светлошћу, тек тада ће тим истим мирисом и на прави начин замирисати и храм који се гради и фреска која се у њему слика. Тек тада ће храм постати место виђења и јављања вечне Светлости.

13) Дуго времена се жучно расправљало о томе да ли храм Светог Саве треба да буде копија старог, грађен у „националном" стилу или да буде модерна грађевина, како би био знак и симбол нашег времена. У суштини овде се ради о лажном проблему. Зашто? Зато што је лажно и опонашање старог, уколико га не прати живи додир са оним што је у њему вечно живо и непролазно, лажно и већ унапред застарело и „модерно" уколико се оно дотиче само пролазних форми савременог живљења, мишљења и делања, опет без опита онога што је једино

непролазно у сваком времену. Већ сада нам је јасно да ће трагови тог колебања између старог и новог, као последица духовне кризе нашег времена, несигурности у нашем духовном бићу и наше погружености више у пролазне временске токове него ли у вечну тајну Христа Бога, остати видни и на будућем храму Светог Саве. Но, и то ће бити сведочанство о нама и нашем времену. Томе доприноси и дуги прекид градње храма, нови грађевински захтеви постављени пред његове градитеље и извођаче старог пројекта, као и промена самог материјала којим се храм гради. Остати веран пројекту и његовој првобитној замисли, истовремено уградити себе и своје време у њега, то није нимало лак крст за довршитеље давно започетог дела.

Тај крст постаје још тежи из разлога што је модерна технологија као и материјал којим се служи заснована првенствено на утилитарно-естетским начелима и функцији. Корисно, међутим, кад се одвоји од доброг, естетско и лепо од истинитог, у великој су опасности да се претворе у самосврху и самовредност и тиме отуђе не само себе него и свог творца од свога вечног смисла и значења, губећи дар евхаристичности. А евхаристичност, дар благодарности, је у самој сржи твари и човека, њихово најдубље призвање које их чини пријемчивим за вечно и бесконачно, даје им могућност да се отворе, да изађу из себе самих, и испуне себе неизрецивом слободом оностране Пуноће. У губљењу тог дара евхаристичности састоји се сваки људски пад и отпад од Истине у историји, почевши од оног првог, Адамовог пада. Евхаристичност је не само у природи човека и твари него и у природи и коначном смислу и назначењу културе, људског стваралаштва и делања уопште. Отуда је један од главних задатака храма да природи, материји, човеку, људском живљењу и стваралачком делању поврати и открије њихову евхаристичност; да им врати и открије и подари изгубљени и скривени дар евхаристичног говора, њихов једини прави језик и бесмртни смисао. Све што једном не проговори тим језиком евхаристије, све што изгуби ту моћ благодарног приноса себе и свега свога Другоме на дар, осуђено је на смрт и вечну немоту, онеспособљено да изађе из крлетке времена и пролазности, самотности и бесловесности.

Вековима употребљавани материјал за градњу (опека, камен, дрво, боја, креч), који је првобитно био предвиђен као основни грађевински материјал за храм Светог Саве, поред своје природности и природне животности био је дугом праксом и „крштен": преобликован руком и личним односом надахнутог мајстора, и по уму и по срцу и по делу верног Христу Богу. Но, како „крстити" и преобразити армирани бетон, неприродан и по самом настанку утилитарно-аутономан? Како дати душу том модерном грађевинском материјалу којим се сада гради храм Светог Саве? Како га научити да „говори" и проговори језиком храма, како га научити да богослужи, да се благодарно, евхаристијски угради у храм као „тело" Христово и преобрази у васкрсле и смерне „мошти" Светог Саве? И уопште, како модерној технологији вратити логос, изгубљену реч и смисао, како открити у њој и како је осмислити богојавном димензијом? Вратити јој мирис боготкане природе? Како бетон и гвожђе ослободити од голе утилитарности и преобразити их у евхаристијски принос Богу? Дати им лични карактер, пробудити у њима загубљену словесност? Сва ова питања су равнозначна са још једним свеобухватним питањем: како избавити модерног човека од његове изгубљености у грдосијама од гвожђа и бетона, од насиља које оне врше над њим, али и над целом природом? Како човека избавити од опасности роботизације његовог живота?

Као и све друго, тако и модерна техника и технологија тек уграђени у храм могу задобити свој смисао и открити овоје скривено „лице". А за то су потребне истински крштене и преображене душе.

Једино ће оне бити у стању да по мери своје преображености и причешћености светом Тајном Тела и Крви Христове, модерној техници и вештачком материјалу открију њихову унутарњу тајну, да учине да проговоре евхаристијским језиком. А то и јесте и треба да буде једини језик храма Светог Саве на Врачару. Његов духовни смисао и историјско призвање се управо у томе и састоји: да проговори тим језиком, да њему научи град у коме се зида, и народ који га зида и који ће се вековима око њега сабирати, као и све људе и народе жељне језика Истине и гладне Хлеба живота.

14) Постигнуће пуног смисла храма Светог Саве и остварење његове намене је незамисливо без правог, самом храму и његовом смислу адекватног живописа као и решење свега онога што припада унутарњем простору храма. Ту веома важно место заузима питање иконостаса, осветљења (прозори), акустике и сл. Та питања још увек остају отворена као велики изазов самим градитељима као и Цркви која храм гради, нарочито савременим уметницима. Једно је несумњиво: као и стил храма, тако и „стил" решења живописа и целокупног унутарњег простора мора неминовно имати теолошко-литургијско утемељење, не само функционално-естетско.

а) Овде ћемо се, на првом месту, дотаћи питања веома драгоцене и неодложне замисли: изградње крстионице у крипти храма. Хришћански живот започиње Крштењем а у Св. Причешћу задобија своју пуноћу. Зато су храмови, нарочито оваквог катедралног типа, као што је храм Светог Саве, имали одувек поред себе прикладне крстионице (баптистерије) за погружавање. Таква крстионица има у наше време двоструки значај. Прво, она је данас насушна потреба с обзиром да је све већи број крштења одраслих особа која по природи ствари захтевају повратак изворном начину припремања за тајну крштења и самом начину њеног обављања. Друго, храм оваквог типа без крстионице не би био пуни храм и не би могао разоткрити свој пуни смисао. А његов смисао је да открије и посведочи собом пуноћу тајне Саборне Цркве Божје. То се постиже присуством и служењем у њему, и обављањем у њему свих тајни Цркве, од тајне крштења до тајне св. евхаристије, односно до св. причешћа.

Крштење је одувек било органски везано за литургију, штавише оно је као и остале Тајне, обављано у старо време у склопу литургије. Временом је та повезаност заборављена, што се негативно одразило на целосност виђења и свеукупност доживљаја Цркве. Отуда, да би храм Светог Саве постао заиста саборни храм српског народа и место његове целосне обнове и преображаја, неопходно је да има и крстионицу старохришћанског типа за погружавање, као симбол целосног препорода и место увођења у тајну новога Живота.

б) И решење питања иконостаса није нимало неважно. Иконостаси новијег времена историјски могу бити разумљиви али никако не и прихватљиви као могући узор за будући иконостас храма Светог Саве. У једном истински савременом храму ништа не сме заклонити св. евхаристију. Евхаристија је центар храма као грађевине, њој стреми сав живопис и цео унутрашњи простор храма, Целокупно богослужење и сав живот верних: пре уласка у храм, за време заједничког боравка у њему и после изласка из њега. Иконостас има за сврху да уведе у ту Св. Тајну, а не да буде препрека за њу. Старохришћанске преграде између храма и олтара и средњовековни мермерни иконостаси са престоним иконама (на пример онај у манастиру Дечанима) могу бити једини прави узор будућем иконостасу храма Светог Саве. Само тако олтарска апсида са живописом и светим литургијским чином, који предњачи у призиву и силаску Духа Светога на сабране људе на свете Дарове, може очувати и пројавити својство отворених небеса, као и у храму сабрана заједница верних своје истинско јединство у једном Телу и Крви Христовој. Само онај који стварно доживи то

јединство народа Божјег, свештенства и Силе Божје, јединство Неба и земље, биће у стању да схвати садржај речи црквеног песника: „Стојећи у храму славе Твоје, Господе, имамо осећање да стојимо на небесима. . ."

в) Такође је и питање живописа храма Светог Саве на Врачару неодвојиво од његовог теолошко-литургијског утемељења. Зато овај храм представља изузетно озбиљан испит не само за савремене архитекте него и за савремене сликаре и иконописце. Како сликати храм Светог Саве? Коме поверити тај изузетно одговоран посао? Кад би живопис имао само декоративни или естетски карактер, као што је то случај у религиозној уметности Запада последњих векова и у модерном сликарству, онда не би било толико тешко разрешити ову недоумицу. Много је модерних сликара који би веома радо искористили ову јединствену прилику да на тако огромном простору забележе своје уметничко виђење човека и света. Међу њима има и оних којима је блиска религиозна проблематика и чежња за доживљајем Вечног. Међутим, једно је непобитна чињеница: модерно сликарство је у већини случајева изгубило (или га није ни стекло) осећање за оваплоћење Бога Логоса као основну истину хришћанске вере и живота. Свеобухватно значење Христове Богочовечанске Личности, Његовог оваплоћења, преображења, васкрсења и вазнесења, Њене антрополошке, еклисиолошке, космолошке и есхатолошке димензије — или се потпуно игноришу и превиђају у модерном сликарском изразу, или само служе као повод за изношење субјективистичких религиозно-филозофских садржаја, понекад и огољено хуманистичких и космолошко-магијских виђења стварности, која у основи негирају срж хришћанства или је претварају у чисту апстракцију. Изворна, пак, хришћанска уметност, вековима стварана, брањена и опитно разрађивана незамислива је без Лика Богочовека Христа: Његовом тајном се мере, прожимају и осветљавају сви догађаји и све личности, у светлости Његовог Лица се види светлост и крајња мера и смисао човека и целокупне твари. По свом утемељењу христоцентрична а по природи и сврси богојавна-човекојавна (теофанично-антропофанијска) та уметност је одувек била и хтела да буде првенствено сведок преображеног човека и света, откривење новог неба и нове земље, узвођење њима и вечном Логосу Божјем као прволику свега постојећег.

Измерена безмерном мером Христовог лика, заснована на оностраној перспективи (оностраној, кроз овдеприсутној неописивој сведубини оваплоћеног Логоса), она је само у периодима своје декаденције попримала уске и сужене натуралистичне и субјективистичко-естетске форме, у којима се већ столећима дави ренесансна и постренесансна световна а и религиозна, декоративно-дидактичког типа уметност Запада. Ова православна уметност, утемељена и одбрањена одлукама Седмог васељенског сабора (787), до сада најбоље остварена у кругу византијско-словенског живописа и иконописа, одувек се одликовала изразитим симболизмом и усмереношћу на унутарње наддубине. Управо је та њена сабраност и усмереност на наддубину, била и остала главни повод и разлог што су је носиоци нововековне западне уметности, засноване на заљубљености у време и пролазне форме и токове живота човека и света, презрели као „статичну" и „окамењену". Њена есхатолошки обасјана богочовечност и уравнотеженост чини је по много чему битно другачијом, што се тиче начела, садржаја и достигнућа, у односу било на древну било на новију космоцентричну и човекоцентричну уметност. Симболизам ове уметности, заснован на богочовечној стварности и неизрецивом јединству овог и оног света, на „прозирности" овога света за вечну Истину, спасава је, с једне стране, од искушења натурализма и имитације природе, а с друге стране, од голе апстракције и самоуништења. У њој као таквој већ одавно постоји оно што наш сликар Пеђа Милосављевић сматра основним својст-

вом модерне уметности: потрага „за целокупном морфологијом овога света", као и потрага за нечим „четвртим", и највећим, за њега и модерно сликарство **безименим,** али за њу **именованим** именом Исуса Христа, које је изнад свакога имена.

Ова уметност цариградско-хорског, милешевског и сопоћаноког и светорубљовског писма и израза, иако чува у себи суштину природе и човечности и светињу њиховог лика и ликовитости, није ни натуралистичка ни хуманистичка, него је — теохуманистичка, богочовечна. Она није ни апстрактна, а ни надреална, иако превазилази дату реалност и излази из њених граница, као по природи и циљу — екстатична. Излазећи из ове чулне и разумске реалности, претварајући је у символ, она је не уништава, већ сасвим обратно, афирмише је, остварује и открива. Но, тај **излазак** из ње и њено надилажење не бива путем лажне лествице људске фантазије, односно маште, и стварањем лажних, измишљених, митолошко-магијских светова (како древна тако и најновија митолошко-фантазмагорична свест подједнако су лажне). Он бива путем трезвеног, целомудреног општења и присног додира са оваплоћеном Истином, причешћем Тела и Крви Христове, као предукусом још приснијег општења и заједништва са Њим, у невечерњем Царству Његовом... То је уметност која захтева и претпоставља истински духовни живот, подвиг, распеће и очишћење од сваке прелести и обмане. Благодарећи управо том подвижничком и здравоумном карактеру ова уметност, за разлику од оне која је плод похоте плоти, похоте очију и гордости живота, поседује дар разликовања људског и демонског, људског и богочовечанског. Имајући дар „разликовања духова", она осећа и види Тајну па зато и постаје њен видовити сведок.

Управо такву уметност је увео у Србију преко студеничког живописа боговидац Свети Сава. У жељи да људско освети и осветли божанским он је сматрао за свој основни задатак да све области природног и људког живота очисти од демонског, да у њима обнови њихову боготкану лепоту и учини их пројавом и обиталиштем вечне Лепоте. То и јесте намена и задатак и циљ и његовог храма на Врачару, грађеног на његовом праху, посвећеног његовој скрушености пред вечном Лепотом, засијалом са Христовог Лика, на Гори Тавору. Зато, градити и украшавати храм Светог Саве могу само они који су спремни да буду верни Светом Сави и његовом духу. Ништа у храму и на храму не би смело бити насиље над његовим духом и његовим мученичким прахом. Доста нам је једном засвагда једног таквог насиља извршеног на Ловћену над Његошем: довољан је за све трезвене и здравоумне људе „сумрак Ловћена" (сетимо се чувене Лубардине слике), да предупреди и да нас спасе од истог или њему сличног „сумрака Врачара".

Данас свако може припадати било ком уметничком правцу, то је неотуђиво човеково право. Но, не може свако украшавати храм Светог Саве, без обзира на нечију обдареност и генијалност. То може бити само онај живописац или они живописци који су спремни да своју душу и душу свога народа врате, по народној пословици, у светосавску чистоту и да јој откривају светосавну богочовечну светлост и лепоту. Морамо, на жалост, рећи да наше ликовне академије од свега најмање познају, а још мање негују сликарско и иконописно предање сопственог тла и народа. Васпитани на начелима нововековне западне уметности, наши сликари, већина од њих, тешко да знају за разлику између иконописа и религиозне уметности а о разликовању људског, демонског и богочовечанског у животу и уметности да и не говоримо. Научени да буду „оригинални" по сваку цену, питање је да ли би многи од њих били у стању да се смире пред живим и саборним иконописним предањем православног Истока да промене свој ум сагласно његовим начелима и да осликају храм у духу Светог Саве.

Тај изузетно одговоран посао не може да буде поверен ни копистима средњовековних фресака и икона: прави живопис је увек захтевао живи стваралачки однос према живом предању Цркве и њеној вечној Истини. Имитирање спољашњих форми фрескописа, без вере, доживљаја и живљења онога што се слика није ништа мање опасно од примене неког од уметничких стилова са лажним демонизованим начелима и формама.

Наду улива све присутнија и осетнија обнова у наше дане иконописа у монашким и другим срединама, па и међу ликовно образованим млађим људима. У том погледу је било право откриће Смотра савременог иконописа код Срба, отворена у Вршцу децембра месеца 1987. године. Ова Смотра је показала да код нас постоји озбиљни покрет трагања за сопственим уметничким корењем и то не више из просто естетских или фолклористичних разлога, него дубоко егзистенцијалних. И у том погледу би храм Светог Саве могао и требао да одигра пресудну улогу. Као за архитекте, он је велики изазов и за сликаре. Он би морао бити повод и подстицај за радикално преиспитивање савременог сликарства и његових начела у светлости хиљадугодишњег живог сликарског предања православног Истока. У времену у коме се, како каже Пеђа Милосављевић, човек, обрачунавши се са видљивим светом, „сада окренуо и против невидљивог", објављујући рат самој суштини, неопходан је радикални заокрет светињи неуништивог Лика, икони вере и наде, вечне светлости и смисла.

г) На, крају да истакнемо још нешто што сматрамо веома важним како за сам храм Светог Саве тако и за решење његовог унутарњег простора, његово унутарње живописно благољепије. Сагласно духу и богословско-литургијским начелима на којима се гради и украшава један православни храм, светлост храму и икони не долази споља него изнутра, из дубине. Пошто је по Јовановом Откривењу „храм" самога храма „Господ Бог Сведржитељ и Јагње" (**Откр.** 21, 22), то њега и ликове у њему не осветљава спољашња светлост сунца и месеца, осветљава га „слава Божија", „светлост је његова Јагње" (**Откр.** 21, 23). Тиме, а не наводним незнањем, се објашњава и недостатак перспективе у изворном православном живопису и иконопису. Управо је недостатак тог унутарњег осветљења и осећања за њега био један од главних разлога претераног антропоморфизма и космисма, односно натурализма ренесансне уметности. Једна крајност је родила другу — модерну апстрактну уметност која прети уништењем саме суштине твари. Благодарећи тој унутарњој светлости и додиру са њом икона чува како свој интегритет тако и интегритет саме творевине, спасавајући се од тог страшног искушења антропоморфно-натуралистичке уметности и њене неуравнотежености, која неминовно води распаду и самоуништењу.

Ово што важи за икону важи и за храм који је такође својеврсна икона. Прадревна пракса употребе окулуса на прозорима храма није нимало случајна. Она има за циљ умерено распоређивање спољашње светлости, ради давања преваге унутарњој, која зрачи из преображеног унутарњег простора храма, сабраног око Св. Тајне, која се прима и по примању прославља песмом: „Видесмо светлост истиниту, примисмо Духа небеснога. . .". Спољашња светлост није једина постојећа; осветљавајући она бива осветљена том вечном и непролазном Светлошћу, такође постајући њен сасуд и њен сведок, њен символ, као и све постојеће. У томе се и састоји суштинска разлика између хеленског у космос утканог и сунчевом светлошћу прожетог и обасјаног храма, и правог хришћанског храма. За хришћански храм је примарна вечна Светлост: све у њему и на њему мора бити њоме прожето и на њу усмерено, њоме преображено. У православном храму светли светлосна Тајна, свећа и кандило, унутарњом светлошћу преображени ликови Христа и Богородице и сабора Светих ангела и људи. Зато се у њега не уклапа, ни по његовој структури ни по његовој

архитектури, витраж или разнобојно стакло који унутарњу светлост подређују претераној разиграности и преламању сунчеве светлости и њених зрака.

Све ово примењено на храм Светог Саве значи следеће: и начин његовог осветљења мора бити сагласан, као и све остало, његовом спољашњем облику и унутарњем простору и целовитом смислу. Само тако он може бити остварен и доживљен као јединствено дело, са јединственом духовном поруком и значењем. Једино на тај начин ће овај храм на Врачару задобити свој прави духовни смисао и постати органски „продужетак" дела Светог Саве, преобразити се у његове васкрсле „мошти", целебне и чудотворне, осветљујући пут садашњим и будућим поколењима: онај пут кога је сâм Светитељ био учитељ — који води у Живот вечни.

■

Ритмолошки проблеми
византијског сликарства у студеничком живопису од 13. до 14. века

Стаматис Склирис

□

Увод

Ритмолошко испитивање византијског сликарства, због свог великог и вишеобразног **ритма** у односу према ритму других уметности различитих култура, задаје тешкоће стручњацима. Проблем није само у томе што ова сликарска традиција не прати један видљив и опипљив ритам. Главни проблем је да сваки покушај изоловања неког ритма, садржи опасност дезоријентације и погрешног тумачења тешко објашњивог феномена византијског сликарства, ако не успе ритмолошко испитивање да тачно одреди оно што је оно донело као ново и као коренито различито у односу према класичној уметности и другим ликовним традицијама.

Ипак, сви можемо да се сложимо, да су се први одлучни кораци за коначно формирање овог ритма десили у периоду од 12. до 14. века, и тада се завршавају ритмолошка тражења и решења Византинаца. Због тога **манастир Студеница,** који располаже са две сликарске целине (с једне стране, фреске с почетка 13. века у Богородичином храму и, с друге стране, фреске с почетка 14. века у задужбини Милутиновој — храму Светог Јоакима и Ане), пружа идеалну комбинацију репрезентативног материјала, где можемо да испитамо различите ритмичке проблеме читавог византијског сликарства и њихова решења.

Наравно, **ритам** је уопште у ликовној уметности један тежак проблем иако се често сматра нечим саморазумљивим.

1. Ликовна ритмика и секно-структура

Ритам је повезан са структуром, али се и разликује од ње. Шта је дакле **ритам,** а шта је **структура?** Када ставимо један камен поред једног другог камена да бисмо саградили један **зид,** стварамо већ једну елементарну структуру. Ова структура може да се продужи неодређено и у три димензије простора. Али, ако продужимо преко једне тачке, излаже се опасности

да зид падне и да се уништи због утицаја разних сила природне средине на њу (тежине, ветра итд.). Због тога је потребно да се структура ојача неким ослонцима, који осим тога што придржавају, подупиру структуру, дају још и један ликовни облик самој структури. Овај ликовни облик треба да се понавља да би структура могла да се ефикасно наслања.

Однос у који долазе ови мотиви, који се понављају, сачињава ритам. Тако видимо да је ритам једна естетска категорија за посматрача, али истовремено је и **онтолошна** категорија тиме што подупире структуру и помаже јој да настави да постоји. Према томе, једно је **ритам** а друго **структура**, али они не могу да се раздвоје, не постоје одвојено једно од другог. То значи да не може да постоји прво некаква структура, па после да се дода ритам, већ то значи да свака структура (у природи, у животу и у уметности) постоји управо тиме што се „ритмизира." Чак и елементарна структура (1+1=2), што значи да један камен, плус још један камен — граде зид, и оне имају у себи један примитивни ритам. Према томе ритам прожима целокупну структуру и на свим нивоима.

Као што произлази из претходног, закон **теже** јесте онај који у највећој мери одређује ритам у природи. Ова природна стварност или чињеница, када се пренесе у ликовну уметност, постаје, преводи се, у оптички феномен, у појаву која проистиче из деловања закона **праволинијског преношења светлости.** Овим законом стварају се осветљене и осенчене површине, које образују једну представу. Чак и линије које ограничавају (оивичавају) сваки насликани предмет, нису ништа друго до сажете, сабијене сенке.

Према томе, структура ликовног дела гради се на основу сенки. Дакле, структурални елементи у ликовном делу јесу **сенке.** Отуда, ликовна структура јесте **сенко-структура,** а ритам који конституише ову структуру јесте **сенко-ритам.**

Дакле, у ликовном феномену имамо следећу схему:

1) Имамо **структуралне елементе.**

2)Склоп повезаност структуралних елемената, ствара **структуру.**

3) Структуру **угрожавају,** претећи да је униште, природни закони, пре свега **закон теже.**

4) Структура **одговара** на претњу сакупљајући структуралне елементе и образујући **мотиве,** који се супротстављају закону теже.

5) **Однос** мотива, који се понављају, сачињава **ритам.**

6) Све ово осветљава природна **светлост, а услед** закона праволинијског преношења светлости настају **сенке,** тј. осветљене и осенчене површине.

7) Сенке, сабијене, сажете стварају **линије,** које су неопходне за ограничавање (оивичавање) бића и одређивања њиховог идентитета, идентификовања

8) Линије обликују, формирају **слику.**

9) Будући да су линије сабијене сенке, структура ликовне представе је **сенко-структура**, а ритам **сенко-ритам.**

2. Светло-структура

Све ово важи и за сликарство Богородичине цркве у Студеници. И ту постоје јаке линије које формирају представу и стварају сенко-структуру и сенко-ритам.

Ипак, упоредо са сенко-структуром и сенко-ритмом примећујемо овде и нешто друго. Све што је приказано на фрескама Богородичине и Краљеве цркве чини нам се осветљено на центру и осенчено на периферији. Ово важи и за целину и за детаље. То јест, и лице Разапетог Христа јесте осветљено централно и осенчено периферно и свани анатомски и уопште структурални детаљ Распећа исто тако је осветљен централно и осенчен периферно (на пример: образ, нос или чело). Ако обратимо пажњу на један детаљ лица Христовог, на нос, видећемо још да оставља према једној страни, према образу, сенку. Такође, брада оставља на грудима сличну сенку. Ово важи и за сва остала лица и доказује да се све у

византијском сликарству осветљава једном светлошћу, која долази **споља, изван** равни фреске. Према томе, једино ако прихватимо да се представа осветљава једном светлошћу која долази споља, ван иконе, и то (а то је оно што је важно) **светлошћу** која долази из једне бескрајне удаљености, што значи да њени зраци иду паралелно и падају вертикално на раван слике, а не косо, како би то био случај да се ради о природној светлости која долази из једне ограничене, веће или мање, удаљености — једино тако бисмо могли да објаснимо зашто је **све осветљено**, и не догађа се да један насликани предмет баца сенку на други предмет (што би било нужно у случају да је светлост природна и у близини насликаних предмета).

Наравно, обично се каже и пише да је светлост иконе **унутрашња.** То значи да није метеоролошки, природни феномен, тј. изван ипостаси (бића) насликаног Светитеља. Ово се слаже такође са речима Господа: „Царство Божије у вама је (**унутра**)". Али овде, како ће се читалац уверити из целог текста, ми тражимо онтолошки узрок светлости. А овај узрок, на основу иконолошких запажања која су претходила, изгледа да се у византијској икони сматра као потпуно спољашњи, **ван целокупне твари,** уопште **изван оног што је створено.** Узрок ове светлости налази се у **нествореној** (нетварно), **тројичној заједници љубави.** Према духу овог нашег истраживања, светлост на икони је онтолошки **спољашња** и постаје унутрашња етичко-аскетски, у смислу њеног **усвајања** од стране Светитеља који задобија светлост као дар, који ипак не представља својство саме његове природе, већ је **дар** Божији човеку.

Према томе, сенка коју на икони ствара нос, на једном образу, и сенка коју ствара брада на врату, доказује да сама та света лица **нису извор светлости,** већ да примају светлост споља. Ако би светлост долазила изнутра, из иконе, тада не би било сенки на сликаним предметима.

А то што је све централно осветљено, доказује да светлост долази из веома **велике удаљености,** из бескрајне удаљености.

Оно што нас овде занима јесте да, иконографски и иконолошки, све што постоји, свако биће, није осветљено једном случајном светлосном околношћу, и зато нема сенки које случајно падају на њега, већ је осветљено једним **централним осветљењем,** које представља један стални **чинилац његовог постојања** и које му даје **идентитет.**

Према томе, бића на фрескама у Студеници, не ограничавају се, не одређују се и не идентификују се само тамним линијама (као што се дешава у свакој сенко-структури), већ се пре свега одређују, идентификују се **светлошћу**, која линовно постаје уочљива преко светлих површина и светлих линија. Дакле, немамо само сенко-структуру, већ и **светло-струнтуру.**

3. Пластичност

Ако упоредимо фреске Богородичине цркве са фрескама Краљеве цркве видећемо да обе целине поседују ову светло-структуру о којој смо говорили. Али, постоје и разлике. Фреске Богородичине цркве имају јаче наглашен **линеарни** карактер, док се фреске Краљеве цркве одликују већом **пластичношћу.** Да бисмо схватили и протумачили ову разлику, треба да упоредимо ове две целине са **ренесансном** пластичношћу, која се најбоље види на примеру Леонардове Мона Лизе.

У ренесансној пластичности сликар претпоставља постојање једног **објективног** простора, кога покушава да представи на основу сенки, које ствара светлост откривајући на тај начин димензије простора. Овај простор, тиме што опонаша природни тродимензионални простор, чини то да нека тела буду близу нас а друга далеко од нас; једна више а друга мање осветљена, аналогно њиховом положају према извору светлости. Тако ренe-

сансни сликар приказује на платну природни простор на основу осенчења. Осветљење на насликаним телима је обично **једнострано,** осенченост такође **једнострана,** али с друге стране и прелаз са осветљене на засенчену страну једног тела врши се обично тако постепно да осветљење није јасно оцртано, већ постоји једна веома фина градација тонова светлости и сенке. Будући да се занима за приказивање (репродукцију), сликар представља описно и детаљно чак и танани склоп површине насликаних предмета на платну.

Ако посматрамо лице Ђоконде, видећемо да је површина коже детаљно насликана и да пластичност јесте репродукција једне сфере, где око посматрача може да прати њену површину делић по делић, полазећи од најистуренијих тачака и упућујући се на страни, на контури лица, а затим иза њега до дубине хоризонта. Овај пут на позадини је континуиран, не наилази на празнине, не прави скокове због тога што простор представља репродукцију неког објективног простора који сликар представља феноменалистичким осенчењима.

Међутим, у византијској пластичности Милутиновог храма она се, иако личи на ренесансну (има чак и „лазуру"), исто тако и коренито разликује од ње. Испод сваке осветљене површине постоји чврсти слој такозване **„проплазме"** (први слој боје којим се прелази икона и који је тамнији од наредних слојева којима се додаје светлост). Свака осветљена површина прима једно центрипетално осветљење које се постиже стављањем једне топле боје на тамнију и обично хладнију боју проплазме (окер на зеленомаслинову). Овде имамо два елемента:

а) Први је постојаност осветљења. Не пада из било ког правца, као што је то у ренесансном сликарству, већ увек вертикално, при чему се осветљавају све средишње тачке, а осенчавају фином сенком периферне. Осветљавање бића је сада стално и неодузимљиво, а не резултат случајних и пролазних светлосних услова. Осветљена област је обично јасно оцртана, тако да се искључује натуралистички карактер ове светлости, јер икона жели да нам представи нешто друго.

б) Други елемент је чисто импресионистички, има посла са комплементарним бојама топлим и хладним. Да бисмо га боље разумели треба да се пренесемо у једну савремену ликовну проблематику, коју су увели импресионисти и пре свега последњи међу њима, Сезан, који се дâ окарактерисати истовремено и као **пост-импресиониста** (он је најкаснији из друге групе напредних импресиониста) и као **пре-кубиста** (зато што својим делом поставља проблематику којом ћемо се бавити овде и која отвара путеве за надолазећи кубизам).

Сезан је први који уводи кубистична решења и то својим својеврсним импресионизмом. Као што је познато, одрастао је у јужној Француској и био је Медитеранац. Није поседовао искуство мутне атмосфере због испаравања и магли, које су се дизале са река централне и северне Француске, које су и надахнуле класичне импресионисте. Он је упознао чисту атмосферу и осветљење које личи на светлост Егеја и Мале Азије, где је цветало византијско сликарство. Због тога је користио чисте боје у широким водоравним правоуглим потезима четкице, где се једна топла жутоцрвена боја додирује са једном хладном зеленомаслинастом. Као импресиониста користи чисте боје, као јужњак не замућује контуре и извлачи своје конкретне потезе четкицом који су широки, и као прекубиста ствара осећај **призматичног** простора стављајући поред хладне једну топлу боју, која се — као што знамо из физиологије она — због различите таласне дужине чини да се налази ближе нас од хладне.

Сличној употреби комплементарних боја захваљује своју пластичност сликар Милутинове цркве, коју је постигао много векова раније следећи свог учитеља Астрапу, који се може довести опет у везу са сликарем Милешеве и сликарем Сопоћана. Заиста, у Милешеви, у Сопо-

ћанима и у целој Астрапиној школи, због додиривања топлог и хладног, централно осветљење лица окружено периферним и обично хладнијим осенчењем, даје утисак (имамо импресију чисто импресионистичког типа) да се налази далеко од равни проплазме, да се креће према нама у простору и ствара тако чисти осећај простора, површине, и јединствене **пластичности.** И то постиже **хроматски,** не помоћу цртежа, већ помоћу боје и то чистом, светлом бојом, дакле помоћу светлости, светлосно. То јест, осећање простора не даје се (не ствара се код посматрача) путем цртежа (захваљујући цртежу), путем перспективе, већ путем боје. Дакле, овде имамо хроматску пластичност, а не пластичност путем сенчења или цртежа.

Сада можемо да приступимо поређењу византијске пластичности са ренесансном пластичношћу код Мона Лизе. Код Мона Лизе пластичност стварају тамнији тонови боја, а не толико разликовање хладних и топлих. Осећање да се пред нама шири (развија) некакав простор, стварају сенке и осенчења, која могу да се усмеравају у разним правцима структуре слике, а не обавезно вертикално према равни слике, као што је то код иконе. Код иконе сенка — проплазма има на свим тачкама, на пример лица, исту боју и тон. Не мења се под утицајем пролазних привремених феномена, већ представља постојану околност, претпоставку да се створи хроматска пластичност. Дакле, у византијској пластици светлост (као светла боја, на пример, светла окер) је та која ствара (обликује) један свој простор, а не осветљава једноставно један објективно већ постојећи простор, као што је то случај код ренесансног сликарства. Видећемо касније — на основу наших посматрања фресака Краљеве цркве — да светлост уопште обликује све структуре и ритмове ове уметности.

Функција светлости јесте да изазива ово (хроматско, ликовно, а не природно) „кретање" површине насликаног предмета према посматрачу. То јест, она као да **привлачи** према споља. Ствара се пластичност **из привлачења** светлости. Развија се простор према нама захваљујући једној светлости која долази изван иконе (зато нос оставља сенку једнострану), пада вертикално на раван (зато осветљава све насликане предмете) и изазива ово кретање осветљене површине према нама, па због тога и говоримо о привлачењу светлости. (Касније ћемо видети да се ово привлачење потврђује и другим елементима нашег посматрања.)

Према томе, ове две пластичности, византијска и ренесансна, и поред свих својих сличности, имају следеће кореените разлике:

а) **Светлост** на икони јесте стална и центрипетална, док у ренесансном сликарству она потиче из разних случајних околности, дакле она је привремена и обично пада једнострано и осенчава једнострано (са једне стране).

б) У византијском осенчењу увек игра улогу разликовање боја на топле и хладне, **комплементарне**, док у ренесансном однос топлих и хладних боја јесте случајан, и боје не постижу осенчење као допунске комплементарне, већ као оне које се разликују на тамне и отворене (светле).

в) Византијско осветљење јесте „квантно" (тј. додаје се према постојаним количинама — квантима), док се ренесансно осенчење састоји у веома финој градацији, тако да се прелаз међу тоновима чини континуиран. Византијско осветљење називамо „квантним" у смислу да се светлост додаје осветљеној површини према постојаним количинама осветљењâ — квантима (дакле према ступњевима који се разликују, јасно раздвајају међу собом), која су јасно оивичена, оцртана. (У техници сликар заврши прво први слој светле окер, затим други слој и тако редом и не меша тонове методом „сфумата" као што то чини ренесансни сликар, а такође и у крајњем оптичко-ликовном резултату посматрачу су видне границе [контура] сваког тона светлости.)

г) Јасно разликовање, подела светлости на постојане количине — кванта, има за циљ **брисање финог склопа** насликане (представљене) површине, наспрам ренесансне пластичности која репродукује детаљ склопа приказане површине.

д) **Дубина** се привлачи светлошћу иконе према нама, док нас ренесансна пластичност води, упућује на дубини, позадини, те природно ово центрипетално осветљење византијске иконе одузима од насликаних предмета осећање тежине, наспрам ренесансног сликарства које једностраним осветљењем и одговарајућим једностраним осенчењем сувише наглашава дебљину, масу и тежину.

Као што видимо, путем особне византијске пластичности коју изазива привлачење светлости, уводи се у сликарство, а посебно у сликарство 14. века, проблем простора и то на један потпуно посебан начин: као кретање осветљене површине бића, као повећање бића, као ширење према спољашњости слике, према узроку (извору) светлости која долази изван иконе, дакле према њеној светловрсној, светлосној будућности, наспрам ренесансног сликарства које нас упућује, као што рекосмо, према објективно постојећој (дакле, пред-постојећој) дубини хоризонта, то јест према стварима које су већ постојале, дакле, према прошлости.

Могао би неко да нам на ово узврати да говоримо исту ствар, али која је само обрнута, када тврдимо да нас једна уметност привлачи према споља и будућности, док нас друга окреће на дубини и прошлости. Али, ипак, разлика је коренита. Сенка која изражава и дубину и простор у ренесансном сликарству, постоји објективно и ми можемо стварно, полазећи од најистуренијих тачака насликаног предмета, као што је нос, и следећи затим површину онако како је насликана са детаљношћу свога склопа, као што смо већ рекли, да усмерени на дубини слике стигнемо до образа, рецимо до стране (или страна̂) портрета, до контуре лица и одатле до позадине насликаног предмета, све до далеког хоризонта. Све то можемо независно од светлости и сенке. Дакле, везујемо се за дубину која већ постоји, независно од тога да ли је осветљена или је у сенци.

Насупрот томе, на икони не можемо да пођемо од једног осветљеног истуреног елемента и да идемо према путем проплазме засенченој периферији (према контури лица, на пример) која показује дубину, колико год да та дубина постоји објективно, зато што сенка у византијском сликарству нема објективно постојање, не постоји и не слика се никад за себе. Једина сенка у византијском сликарству јесте проплазма, која само уоквирује осветљено биће које управо јесте биће, постоји стварно, истински, зато што учествује у (онтолошкој) светлости. И због тога, ако светлост недостаје, не престају једноставно да буду осветљени насликани предмети на икони, већ престаје да постоји све што је насликано на икони.

У разумевању онтолошког карактера византијске (иконолошне и иконографске) светлости помаже нам чињеница коју запажамо: да у случајевима када се сликају **демони,** дакле бића која одричу, одбијају светлост, то јест заједницу (коју светлост изражава), тада њихове контуре не остају у истим димензијама са Христом и насликаним Светитељима, већ поред тога што су потамњени, демони су на икони и скупљени, смањени, много мањих контура од осветљених бића, као да њихово биће, остајући неосветљено, иде ка ништавилу. То значи да, док напредујемо од истинских тачака на икони ка дубини, позадини — одемо од првог квантума, од прве равни осветљене ка тамнијој другој равни, и од ове ка трећој и ка проплазми, ми не налазимо другу и трећу раван, не налазимо чисту проплазму нигде на икони, зато што у византијском сликарству не може да постоји никаква проплазма и сенка лишена (без односа на) осветљења, које је зато онтолошко, јер даје бићима њихову **ипостас**, оно их **уипостазира** тиме што ступа у заједницу са њима. Код демона, где

недостаје прва раван осветљења, теже да се изгубе и остале равни осветљења.

Дакле, на икони и цртеж и раван коју одређује проплазма не постоје објективно (по себи), већ их призива у постојање светлост која долази у икону споља и осветљавајући истовремено даје постојање (ипостас) и цртежу и проплазми, која другачије не би ни постојала.

Према томе, када говоримо о пластичности и простору у византијском сликарству, подразумевамо пластичност и простор које ствара сâмо привлачење светлости; не постоји објективно и без заједнице са светлошћу, што значи да му његово постојање поклања **позив** и **заједница** са спољашњом светлошћу и, дакле, да је овај простор окренут на будућности свог постојања, немајући прошлост. Постоји само у односу према будућности у којој се и налази његова истина. Дакле, простор Цркве јесте једна стварност која нас аутоматски упућује на једној **есхатолошкој онтологији,** зато што постоји и постојаће коначно и стално и, према томе, оправдава се и признаје се само захваљујући својој заједници са есхатолошком и онтолошком светлошћу. Ово, философски посматрано, отклања свани онтолошки дуализам светлости и сенке, доброг и злог, зато што постоји само светлост, док сенка представља резултат недостатка светлости.

Али, оно што је важно за нашу тему то је да је светлост одговорна за простор и пластичност; светлост је та која привлачи насликане предмете и тим привлачењем их развија у простору и у стварна бића; она улази у саму структуру као један други чинилац (онтолошког) ослонца постојећег (бића) тиме што уипостазирава бића и одржава их у постојању (што се ликовно дâ видети и тиме што се супротставља осећању тежине, паду и пропасти бића на слици). Управо овде крије се, тј. пројављује се учешће особене византијске светлости у ритмолошком проблему.

Што се тиче структуре и ритма, занимљиво је да **византијска светлост не осветљава преегзистентне структуре, већ она сама облинује (образује) своје структуре, светло-структуре, тиме што осветљава (и осветљавајући уипостазира) бића.**

Ово произлази из посебне, особене **призматичности** коју ствара светлост, која се историјски развила пре свега у току прелаза од 12. на 14. веку (назвали би га „византијски кубизам" да већ није постојао конкретни модерни покрет кубизма).

До 12. века значајна улога светлости опипава се пре свега:

а) **у центрипеталном осветљењу** које чини да сви анатомски и структурални елементи буду насликани светлим линијама, које стварају цртежу светлоструктуру, као и

б) **у периферном сенчењу** (у потискивању свих сенки на периферији), које чини контуре и линије цртежа дебелим, јаким и строгим, до те мере да понекад постају несавитљиве. Централна светлост рађа криве линије, те зато и влада геометричност криве линије.

Због јаког геометријског и самим тим декоративног карактера, због непостојања једностраних сенки које указују на запремину, величину, и због непостојања сенки на тлу, осећање тежине се смањује. А због сталног осветљења које одбија, отклања прекривање (то јест покривање једног насликаног предмета другим и осветљавање једног више од другог), сви насликани предмети стављају се, постављају се **један поред другог**, тако да се сви појављују пред посматрачем као постављени тако да буду осветљени. Ово даје јак **плански карактер** (карактер равни) саставу или композицији, брисање или смањење осећања дубине и нагласак на линијама и осовинама, које кад се понављају због постављања једног насликаног предмета поред другог стварају линијске ритмове понављања, једнообразности, антитеза и контрапункта. Дакле, од почетка 13. века, када имамо Богородичину цркву у Студеници, постоје јаки ритмови, јасно опипљиви на икони.

4. Диференцијација цртежа од 12. до 14. века

Од 12. века па надаље светло и даље обликује оно што смо назвали светло структура, али доноси још и одређене конкретне промене у цртежу, учествујући енергичније у обликовању простора и учествујући тако на посебан начин у ритму композиције. Зато ћемо приступити одмах проналажењу ових диференцијација у цртежу, које истовремено представљају и ритмолошка решења. Најзначајније диференцијације у цртежу, које су се догодиле од времена Богородичине цркве у Студеници до Краљеве цркве у Студеници, јесу следеће:

А) **Брда.** Брда у представи Рођења Христовог у Богородичиној цркви јесу ниња, са заокруженијим контурама, мирнијим линијама, док у истој представи Краљеве цркве имају линије нервозније, немирније и правије, виша су брда и са оштријим врховима (њихови врхови завршавају се оштрим угловима) и имају окренуту горњу површину својих врхова према посматрачу. Као да нам показују не само своју предњу површину, већ и горњу; као да се спајају два оптичка угла, те као да их видимо испред и одозго истовремено. Стварају једно различито осећање простора, као да се **развијају, одвијају из дубине** и да се окрећу и долазе к нама који их гледамо. Показују, дакле, једно кретање прво према небу, дакле **супротно тежи** и ово кретање их одвија, развија, развлачи као хармонику у облицима који личе на степенике, као да видимо једну опругу, сабијену и скупљену, да се затим протеже, шири, ослобађајући енергију коју је била сакупила док је била савијена.

Осим овога, у Краљевој цркви у Студеници видимо, међутим, и нешто друго. Хоризонталне површине ових степена, степеника, који се оцртавају на странама брда, нису паралелне, већ, што више напредујемо од нижих ка вишим, постају све **кривље**, окрећу се више према посматрачу. Чини се да се цело брдо одвија из дубине према нама све више и више, док га посматрамо од његове основе према врху. Према томе, имамо два кретања: 1) у почетку **према небу,** а затим 2) једно друго кретање **према посматрачу.** (На **слици бр. 1** виде се различити углови које образују површине степеника са хоризонталном равни, а стрелицом се изражава комбинација двају кретања: према горе и према спољашњости иконе).

Карактеристичне примере овог феномена који личи на одвијање опруге, на **од-вијање** (развијање) са окретањем, имамо у Краљевој цркви: на брдима у призорима Рођења, Преображења, на једној страни Васкрсења (на десној како гледамо), док се код Крштења не примећује јасно овај феномен. Због ових степена (степеника̂), који су приказани на брдима 14. века, пејзаж задобија једну особену **призматичност,** као једна врста кубизма, где се структура постојећег представља помоћу призматичних формација и мотива.

Прихватамо овде да су брда у Рођењу у Богородичиној цркви у Студеници сачувала нешто од првобитног, почетног цртежа из 13. века, иако је преко њих сликао (касније) Лонгин, зато што се, с једне стране, на одређеним местима види да су се очувале првобитне линије и зато што је јасно, с друге стране, да се разликују од карактеристичних Лонгинових брда, која видимо и на иконама и на самим призорима које је он насликао у Студеници, а да није био везан већ постојећим цртежом, као што су Цвети, Васкрсење Лазарево, Мироносице. Ово нам даје за право да закључимо да са̂м Лонгин, који има одвијање брда и кућа у чисто својим композицијама, због епохе у којој је живео, дакле поштује оне очуване линије слике и следи их у делима преко којих слика. Према томе, иако се ради о делима која су насликана два века касније преко већ постојећих, можемо да их испитујемо, с обзиром на цртеж, као да потичу с почетка 13. века.

Б) **Куће.** Осим брда, сличне диференцијације примећују се и на другим елементима, **Куће** у композицији Успења Богородице у Богородичиној цркви имају своје кровове распоређене дуж хоризонталне основе. Ово даје цртежу **фронталност и статичност.** Насупрот томе, на истом призору у Краљевој цркви у Студеници кровови се одвијају ка посматрачу, тако да се види или горњи део крова или плафон изнутра, као да се налазимо у унутрашњости куће. Такође, кровови су готово увек распоређени косих (а не хоризонталних) осовина (види **слику бр. 1**).

Дакле, као да постоје два различита оптичка угла, тј. као да гледамо грађевину и фронтално и одозго. То је кретање као и код брдâ које смо описали, тј. кретање супротно тежи и истовремено усмерено према споља, изван равни цртежа, према полазишту, извору светлости.

В) **Силуете.** Што се тиче општије економије простора и нарочито положаја **људске силуете** унутар њега, имамо да приметимо следеће. У монументалној фресци Распећа у Богородичиној цркви све људске силуете раопоређене су дуж хоризонталне осовине, поређане једна поред друге, а да није једна напред а друга позади. Томе насупрот у Успењу у Краљевој цркви имамо **слојевито постављање силуета** (постављање једног слоја, једне зоне изнад друге), тако да према навише буде испуњен већи простор композиције, док у Богородичиној цркви силуете покривају само једну доњу трећину представе (**види слику бр.** 2).

Карактеристично је да док су у Краљевој цркви ноге Апостолâ насликане и на најдоњој тачки пода, као и у Богородичиној цркви, ипак нису насликане само ту већ и изнад, зато што иза првих постоје и други, чије се ноге налазе у вишој зони пода. Сликар 14. века користи цео простор пода и, тиме што поставља Апостоле и Анђеле у различите планове, ствара, или бар претпоставља, стварни тродимензионални простор, па чак и ако је конвенционално приказан.

Ова концепција простора још је очевиднија у призорима из живота Богородице у јужном фризу Милутинове цркве, где су у сценама, као што је Рођење Богородице, силуете распоређене, постављене, у више планова. У првом плану видимо малу Богородицу у купатилу и колевци, у другом плану Свету Ану у кревету, у трећем, који се одваја од претходних целим зидом, служавке и у четвртом плану видимо стражње зидове и грађевине.

Г) **Дрвеће, пејзаж, хоризонт.** Једно пажљиво посматрање би доказало да се чак и други детаљи, као што је на пејзажу трава, сликају на различит начин **у 13. веку од оног у 14.:** у првом више **фронтално, са скупљенијом крошњом**, а **у другом развијеније, као да окрећу** и врх своје крошње према извору светлости. На крају, у фрескама из 13. века имамо нижу линију хоризонта и више неба, док у фрескама из 14. века имамо више хоризонт и мање неба, због окретања простора. Природно је да празнина неба у 14. веку буде мања, зато што се испуњава врховима брда, грађевина и силуета, док је у 13. веку већа и зато је у монументалном Распећу Богородичине цркве сликар испуњава летећим небеским телима, звездама, која изражавају и један теолошки симболизам, али ништа мање не служе естетској потреби да се испуни празнина плаве боје неба, на неки начин, светлошћу.

Д) **Ликови.** Али тамо где је диференцијација у цртежу између две целине фресака посебно карактеристична и од нарочитог значаја, то је у **призматичности лица** (види **слику бр. 1**). Једно лице које репрезентује Богородичину цркву постављено је фронтално и има димензије чела мало веће од дужине носа. У цркви светих Јоакима и Ане, **међутим**, лица су окренута мало **уносо,** тако да се види једна њихова страна више од друге. Такође, горња страна главе као да је окренута према нама што има за последицу да дужина чела буде много већа од дужине носа. Али, ако обратимо паж-

њу на лица, видећемо да нису ни толико пуно окренута у страну, ни толико сагнута, тако да би се коса са стране и на челу, на горњем делу главе, видела толико пуно. Дакле, овде имамо једну особену призматичну концепцију, где се лице приказује истовремено и **ан-фас** и са неке његове бочне површине, што значи да — као и код брдâ и кућâ — сликар сједињује два различита оптичка угла, тако да понекад доопева до претерано измењених аналогија.

Карактеристично је да коефицијент, аналогија дужине чела према дужини носа, у Богородичиној цркви износи, код различитих лица: код Светог Саве Освећеног 1,50; код Светог Дамаскина 1,50; код фресака старијег слоја 1,33—1,40; код Светог Василија у олтару 1,4; код Светог Стефана 1,53; код Светог Евпла 1,50; код Богородице и код Јована из Распећа 1,60 — да би достигла једино код Христа из Распећа и код Светог Златоустог из олтара до вредности од 2. Међутим, лица у Милутиновој цркви имају такво повећање чела да размер чела према носу износи: код Светог Павла у Уопењу 2,36; код Јована из композиције Светог Причешћа 2,80; код неких младих Апостола у Успењу достиже до 4,20; код Светог Силвестра 2,10; код Светог Козме Беоребреника 2,33, и код Христа детета изнад 4!

Дакле, у Богородичиној цркви вредности су испод 2, и то обично се крећу између 1,5 и 1,7, док су у малој студеничкој цркви увек изнад 2, и чак обично изнад 2,5. Јасно је, дакле, да је на свим лицима из 14. века чело **више него дупло** веће од коса, чињеница која сведочи о великом обрту (инверзији) дубине.

Из посматрања која смо навели произлази закључак да диференцијације у цртежу и економији композиције, које су се десиле од 13. до 14. века, изражавају истовремено два кретања (тачније: две тенденције): 1) једну тенденцију **одоздо према горе,** и 2) другу тенденцију од равни иконе **према споља,** ван иконе.

Озбиљна питања међутим, која се овде рађају јесу: 1) који **чинилац** доноси ове диференцијације? 2) Какве **последице** имају те измене и како овај чинилац улази у **ритмолошки проблем** којим се овде бавимо? и 3) какво је **теолошко и филозофско значење** свих ових решења које је дало византијско сликарство последњих векова пре пада Цариграда?

Чинилац који изазива ово одвијање простора јесте, као што се показало у претходној анализи, особита **светлост византијске иконе, и једино она.** Аргументи у корист овога тумачења јесу: 1) не постоји нигде на фрескама Студенице кров или врх брда који би се налазио у сенци. Јер, у моменту одсуства светлости у византијском сликарству, као што је то случај кад се сликају **демони,** тад се и сâмо биће смањује, бива смежурано, прикраћено.

У нашем случају, кров или врх планине, брда, који — да је однекуд био у сенци, тј. да је којим случајем изван домена светлости, не би постојао или би био смежуран, умањен. Међутим, сада се пројављује светлијим него што су други приказани мотиви или делови, и већи у аналогији размере сходно диференцијацији у цртежу, коју смо напред навели, а која указује на перспективу, односно која ствара перспективу, која се, на жалост, погрешно назива „обрнутом" перспективом, а коју ћемо ми назвати **увећавајућом перспективом** или пак **растућом перспективом.** А то значи да раст, или увећавање елемената или делова, који се налазе у дубини слике, проузрокује светлост.

Ова призматичност сама по себи, као и осећање простора, постиже се дометањем комплементарних боја, тј. топлих боја поред хладних. Тај исти простор, који се ствара комплементарним бојама (као што се видело из поређења овога са простором који ствара ренесансно осенчење које је континуирано а не квант-

но), јесте простор који, као што би се рекло на грчком „*Χωρει*“ (омешта — -обухвата, **иде напред), али** „*δεν Χωριξει*“ **(не раздваја).** То бива у **том смислу** што се **пружа (напред),** напредује, има дужину, дакле јесте простор који обухвата и носи у себи бића, другим речима има реалне димензије, али се одликује својом особеношћу византијског сликарства да **не раздваја** бићâ том својом дужином (грчки: εκταδις), већ напротив да доведе сва **та** бића, која су насликана, у једну недимензионалну блискост. (Један простор, да би имао своје реално постојање, треба да има својства постојања, тј. тродимензионалност. Пошто, дакле, за наше око и његову физиологију топла боја, и ова само захваљујући њеној близини једној хладној боји, даје утисак да нам се приближава, да се налази ближе нама него што је то случај са хладном бојом, из тога следи да, сходно оптичкој физиологији, у византијском сликарству, које тако употребљава комплементарне боје, имамо реално постојање простора.)

Према томе, византијско сликарство нам пружа решење чак и проблема одељености и детерминације (неслободе) простора (другим речима: проблема да ниси слободан да се приближиш нечему због тога што те од њега дели простор), и то зато што, с једне стране, постоји реални простор који има и негативно својство раздвајања, овим начином сликања, што ће рећи да хладне боје као сенке, од којих се истрже, одлепљује, на неки начин, и нама се приближује топла боја, увек оивичују, ограничавају свако биће (и то сваки детаљ сваког бића понаособ), и тиме што реално ограничавају свако биће, дакле, „описујући“ га (обратимо пажњу: речи овде имају своје посебно значење), чине да, са друге стране, овај простор буде онтолошки. Да се употребљава, дакле, простор не да би га удаљио и обезвредио (у односу на друга бића), већ да би га показао постојећим и различито (разлучио) од других бића, која и сама на икони имају своју вредност из разлога што и сама примају светлост.

Другим речима, имамо реално постојање, реалан простор а не лажно осећање (тј. пародију простора, утопијски простор), а опет немамо удаљавање, потискивање, потцењивање и хијерархијско нијансирање бића на слици. Показује, дакле, ову особеност византијски простор: да насликано „А“ не краде простор који би могло да заузме насликано „Б“ на једној икони. А то значи да не постоји простор сам за себе (по себи), који би био независан од светлости, већ је светлост та која самим тим што заједничари са насликаним „А“ даје овоме онтолошку ***подлогу — ипостазира*** **га,** те тиме што га ипостазира, исти овај простор, који заузима ово „А“, толико је јединствен и апсолутан колико и само то „А“.

Тако се доказује да све диференцијације у цртежу, које су присутне у сликарству од 12. до 14. века, постоје само захваљујући особености деловања ове византијске светлости (тј. посебне улоге светлости у византијском сликарству).

5. Византијски светлоритам

У византијском, дакле, сликарству слика се гради, структурира не више на бази плана, који одражава природно нијансирање, тј. природно сенчење (изражавајући законе природе и, следствено томе, и закон теже, те је ради тога опредељења [законом теже] да гради претпостављено дело на вертикалној оси, базирајући се на закону „носача и ношених“), већ структурише дело на основи или оси коју сачињавају **зраци** својеврсне византијске **светлости, тј. на оси која је вертикална** у односу на раван иконе. С обзиром на то, структура се не опредељује више природним законом праволинијског преношења светлости, већ од других својстава, која има једино византијска светлост, која је слободна од закона природне светлости.

Сада, ако је ритам карактеристичан начин везе између ових често понављаних у линовном делу структуралних мотива, као што смо рекли на почетку, овде имамо мотиве које карактерише светлост која долази изван иконе и пада вертикално у односу на ову. Исти ови мотиви, чак и ако се на самој равни цртежа не сједињују међусобно линијски, тј. на бази неких опипљивих особина на скици, те тако на први поглед дају утисак да су невезани међусобно ритмички, напротив, сједињују се, и то у следећем: **зависе онтолошки** (њихово **постојање** зависи) **од зракова светлости** који долазе споља у односу на икону, проузрокују то што смо назвали **привлачење светлости** и, следствено томе, чине да насликани предмети не нагињу паду, сагласно закону теже, и тако уклањају потребу статичке основаности дела. То значи да су ови светлосни зраци они који утврђују, који држе насликано у постојању, тиме што зову на заједничарење, у заједницу на коју ова пристају, долазећи тако у везу са светлошћу којом се држе у постојању. (За разлику од ових, демони се не одазивају на позив светлости, те имају сумњиво постојање.) На тај начин, читава конструкција — композиција вибрира, трепери од сплета светлосних зракова који падају вертикално (под правим углом) на површину иконе.

С обзиром на све до сада речено, могли бисмо да закључимо: у византијском сликарству, последњих векова пре пада Цариграда, присутан је један **распршен фоторитам** (светло ритам). Наравно, кад говоримо о „распршеном светлоритму", не измишљамо отмене изразе, нити је пак у питању игра речи. Мислимо да нам сазревање византијског сликарства у касном 13. и раном 14. веку откривају, поред опипљивих линијских ритмова (оних који се виде), и **скривени** ритмови који нису опипљиви, очити, али зато ништа мање не претпостављају се као неопходни на једној икони.

Ако се проблем ритма састоји у томе да се пронађе начин да се надвлада у ликовној уметности детерминизам силе теже, који чини да бића имају тенденцију ка паду и непокретности мировања (давањем уметничком делу једног унутрашњег била путем ритма, тако да може да вибрира упркос оној сликарској уметности урођеној непокретности), управо тада византијска светлост постиже главно решење ритмолошког проблема и, према томе, обликује **свој ритам,** независно од тога да ли се овај ритам види помоћу одређених линија на делу или се подразумева. То значи да византијско сликарство даје нови садржај појму ритма.

6. Теолошке и философске последице светлоритма

Тај ритам на **теолошком** пољу изражава веру Византинаца у могућности да овај свет постоји на један другачији начин, нетваран (нестворен), што значи независно од детерминистичких природних закона, у смислу превазилажења нужности дисконтинуитета структуре. За византијске сликаре ритам се премешта изван саме суштине бића, изван саме структуре, њихове суштине. А то значи да икона изражава један **апофатизам суштине.** За икону није суштина као природа, као скуп природних својстава, она која утемељује творевину дајући јој постојање и вечност. Све створено постоји не благодарећи a priori (унапред) датим суштинама, него захваљујући једној **заједници** (заједничарењу), које ствара и саме ове суштине, захваљујући катафатици (потврди) једне Личности, која се налази, односно егзистира **изван** простора иконе. Дакле, византијски ритам престаје више да сачињава чисто естетску категорију, већ — као онтолошки ри-

там — јавља се превасходно као начин теолошког изражавања, као један другачији теолошки језик.

Штавише чак и на пољу **позитивних** наука (физике, хемије и астрономије) изражава се то, да све постојеће може постојати вечно само уколико се постави на један други начин постојања, кога ће сачињавати **однос** и **веза** свега постојећег (као једног великог и затвореног система), у заједници са неким другим Бићем које је изван овога.

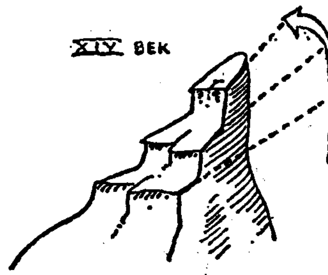
На крају, **егзистенцијалне** последице свега овога јесу: да свако аутономно посматрање **бића и света** као **природе** (без онтолошке претпоставке **заједнице** са неким **изван** света и бића), за византијског човека је нешто лажно. Ако заиста бића постоје благодарећи овој онтологији **личносне заједнице,** тада је њихова садашња феноменологија неизвесна, зато што открива да њихово **биће** прожима **не-биће,** и то не само због недоследности њихове физичке структуре, већ углавном и као могућност апсолутног и онтолошког ништавила, као пренидање везе и заједнице личности, која заједница уводи слободу насупрот природном детерминизму.

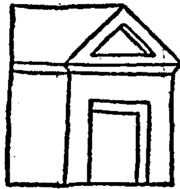
То јасно изражава и особени византијски **ритам,** којег ћемо окарактерисати као **распршени хоризонтални светлоритам.** Ова дефиниција означава један ритам којег ствара византијска светлост **(светло-ритам),** која долази изван иконе, пада вертикално на раван иконе **(хоризонтални)** и, према томе, укида вертикалну димензију силе (или закона) теже и уводи **ухоризонтављивање, уравњивање** (види **слику бр. 3**), и тиме што та светлост осветљава све, даје икони распршено осветљење **(распршени).**

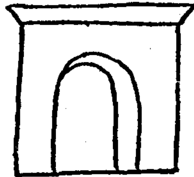
Ово „уравњење", „ухоризонтављивање" ритма даје икони и ону климу спокоја, мира, који је у ствари есхатолошки **одмор** „Осмог дана", који представља **мир** Будућег Века. Мир од борбе природних сила и нужних тежњи, од теже и противтеже; стварни одмор, али не и непокретност и мртвило, већ напротив, како вели св. Максим Исповедник, **увек покретно мировање,** дакле, не смрт, већ живот и слободу.

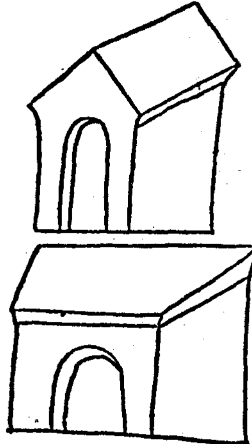
■

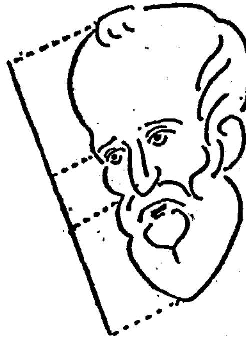
XIII ВЕК







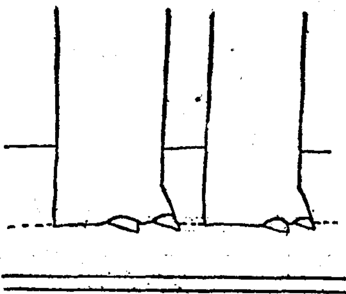


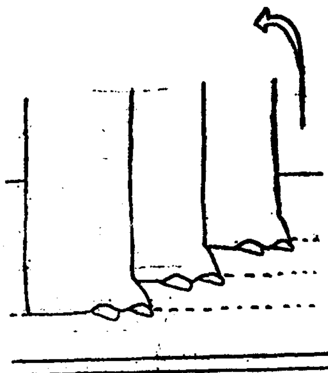


Богородичина Црква   Краљева Црква

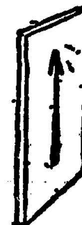
Цртеж 1

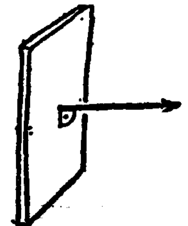
α





Цртеж 2





Цртеж 3

*Иван Карамазов као философски тип**

Сергеј Булгаков

□

Поштоване даме и господо!

Иван Карамазов, седећи у прљавој крчми говори своме брату Аљоши: „Руски момци као да још увек шврљају. Други то јест? Ево, на пример, овдашња смрдљива крчма, ето они се и скупили, заселн у ћошак. Целог живота се пре нису познавали, и кад изађу из крчме четрдесет година се опет неће познавати, но и што, о чему то они могу расправљати над ухвате слободан моменат у крчми? О светским проблемима, свакако: има ли Бога, постоји ли бесмртност? А они који у Бога не верују, па они ће о социјализму и о анархији проговорити, о преуређењу целог човечанства по новом статусу, та сам ђаво би могао изаћи на крај са свим питањима са краја. А мноштво, мноштво руских најоригиналнијих момака само то и чине, што о вековним питањима расправљају код нас у данашње доба. Зар није тако? — „Да, прави Руси само о томе; има ли Бога, и постоји ли бесмртност, или као што ти, ето, кажеш, питања са краја, наравно, најважнија су питања пре свега, па тако и треба", одговара му на то Аљоша.

У несмањеном интересовању за та питања ја такође видим најкарактеристичнију црту наше младежи и наше интелигенције, црту дубоко непријатељску према свему оном што носи на себи печат буржоаске културе, а исто тако видим у тој црти печат дубоког идеализма, узвишеност осећања, које из унутарњег света прелази у спољашњи, из осећања прелази у акцију. Као што је запажено у речима Ивана Карамазова, наше друштво посматра ова питања са разних гледишта, са социолошког и са метафизичког. Разуме се да се ова два гледишта узајамно не искључују, тачније, она се у сваком случају подударају, али обично се више наглашава једна одређена страна. Не тако давно преживели смо период занесености социјалистичким погледима на свет; ако се не варам, сад започиње заокрет у правцу метафизике. У сваком случају, неоспорно је да је наша интелигенција највише философски настројена, али при том и недовољно философски образована. Ниво философског образовања код нас је веома низак не само код читалачке публике, него и код стваралаца. Све до данас ми Руси мало чиме смо обогатили светску философску литературу, и једини наш оригинални философ остаје засад Владимир Соловјев. Ипак, ако немамо опширну и оригиналну научну литературу из философије, онда имамо најфилософскију књижевност; она снага мисли нашег народа која није изражена у научним расправама, нашла је свој израз у уметничким облицима, и у том погледу у току XIX века, или бар у другој његовој половини, преко Достојевског и Толстоја, чак и Тургењева, у мањој мери и Чехова — ми идемо испред европске књижевности. Величанствено богатство духа сабрано је у нашој књижевности и треба га умети ценити.

На жалост, не бих рекао да ми верно испуњавамо ту природну и, у бољем смислу речи, патриотску обавезу. Можда се то чини у односу на Тургењева, Толстоја и наше савремене писце, али то ни издалека није учињено у довољној мери у односу према великом страдалнику наше књижевности, Достојевском. Он као да је некако заборављен у нашој водећој књижевности, око његовог свештеног имена гомилају се увредљиве несугласице због којих га сматрају готово гмизавцем књижевности, а бољи део друштва не осећа с њим своје крвне везе. Наравно, у извесној мери разлог за то, можда, јесу оригинална политичка убеђења Достојевског; али нико не сме њега да замени са онима који су званични представници и чувари тих назора. У личности Достојевског имамо не само несумњиво генијалног уметника, великог хуманисту и народољупца, него и истакнутог философа. Од свих наших писаца почасни назив уметника-философа припада с правом Достојевском; чак Толстој, постављен напоредо с њим, у том погледу губи у својој колосалној величини. И ова страна — на срамоту наше књижевности — остала је најмање разјашњена и оцењена

* Предавање одржано у Кијеву. 21. новембра 1901. г. Штампано у „Питањима философије и психологије" 1902, књ. I.

од наше критике. С обзиром на ово, не обазирући се на велику потешкоћу оцењивања Достојевског као философа, осећам неодољиву потребу да се осврнем управо на ову страну његовог дела. А у таквом случају најприродније је задржати се на делу које је и у философском и у уметничком погледу најгенијалније код Достојевског, на **Браћи Карамазовим,** и у том роману изабрати најизражајнију тачку у философском смислу — лик Ивана Карамазова. Од целе галерије типова из тога романа овај лик је нама, руској интелигенцији, најближи, најрођенији; ми сами преживљавамо његова страдања, схватљиве су нам његове [духовне] потребе. Уједно, тај нас лик уздиже на такву вртоглаву висину на коју се философска мисао уздизала у личностима само најодважнијих својих слугу. Али, вратимо се самом роману.

Иван Карамазов представља једну од централних фигура у оној грандиозној епопеји руског живота у којој се живот одразио од највиших до најнижих својих манифестација. Он је један од тројице браће Карамазових, који, можда, у очима Достојевског оцртава цело руско друштво, сав руски живот. Али уједно, Иван има епизодну улогу у роману. Иванов однос према трагедији која се збила између зидова Карамазовљевог дома може се окарактерисати највише као попустљивост. Иако Ивана касније мучи мисао да је он морални виновник убиства, то је бунило његове болесне душе које је карактеристичније за њено стање него за одређивање стварног Ивановог учешћа у убиству. — Ниси ти убио, — говори му Аљоша, кроз чија уста најчешће говори и сам аутор. И доиста, није тешко видети да се крвави догађај у роману приближава кобном снагом тако да је трагедија неизбежна и свеједно би се одиграла и без учешћа Ивановог. Гледајући на ствар објективно, може се и Аљоша сматрати исто таквим попустљивцем као и Иван.

Можда, са становишта архитектуре романа, изгледа као промашај то што се једна од централних фигура истовремено појављује и као епизодна и излишна за развој догађаја. Несумњиво да готово сви романи Достојевског пате од великих недостатака, чак од немарности за архитектуру и остварење, па фанатици форме имају због чега да оправдано негодују. Али некако је страно и неумесно говорити о недостацима форме кад је реч о тако колосалном творенију попут **Браће Карамазова.** Они су сами себи закон и разложна критика треба да се ограничи у погледу на њих само констатацијом чињеница, откривањем што је могуће потпунијег уметничког плана.

После реченог у вези са Ивановим местом у роману лако је схватити да се Иванов душевни мир може окарактерисати најмање према његовим поступцима. Главни и основни извор разумевања његове душе јесу његове сопствене речи о себи. Релативно другостепени значај имају мишљења о њему других јунака, али они добијају значај једино у контексту са Ивановим речима. Иванова карактеристика дата је у драмском облику, углавном у облику монолога, ређе дијалога. Ово као да је драмска епизода у роману; иако је Достојевски лично избегавао облик драме, многе странице његових романа уздижу се уистину до шекспировског драмског заноса. По драмском облику многи од Иванових дијалога и монолога могу по свој прилици да се упореде са философским сценама **Фауста.** Та карактеристика Иванове душе у бунилу заслужује да се посебно нагласи као виртуозни технички метод, који је у нашој па и у светској књижевности доступан једино Достојевском. Овде мислимо на задивљујућу главу — „Ђаво. Мо̀ра Ивана Фјодоровича“. Захваљујући бунцању, праћеном халуцинацијом и болним цепањем свести, овде као да је реч о дијалогу. Ђаво Ивана Фјодоровића није метафизички Мефистофел који представља апстрактно начело зла и ироније; он је производ сопствене болесне душе Ивановe, делић његовог личног ја. Све оно што мучи Ивана, оно што он презире у себи и мрзи, уз то не само у садашњо-

сти, него и у будућности — све то као да добија персонификацију у ђаволу. Ово је највиша тачка нервне и мисаоне раздражености, у којој се налази Иван — моменат кад се његова снага бори и кад га савлађује, и на крају, болест. Његово појављивање на суду (на последњим страницама романа) незнатно утиче на његову душевну драму.

Незнатна је за карактеристику Ивана и љубавна интрига, његова идила са Јекатерином Ивановном, коју је Достојевски додао, највероватније због спољашње повезаности, а можда и из слабости да превише заплете фабулу романа. Идила са Јекатерином Ивановном је потпуно спољашња епизода у Ивановом животу; она нема готово никакву улогу у његовом душевном миру и због тога је излишна, она не одговара уметничким плановима аутора, у суштини такође излишним, као што је—додајемо ми—у **Фаусту** излишна епизода интрига Фауста са Маргаритом, која би могла бити успешно додата ма коме од другостепених лица јер ни најмање не карактерише Фауста. Иван, по речима нашега Херцена, предводи логични, рекао бих чак метафизички роман, који му заклања све остало. Сва лица из романа, отац, Аљоша и нарочито Смердјаков, имају у душевном животу Ивановом свој значај, а немају га само Јекатерина Ивановна и Грушењка. Због тога се нећемо више задржавати на овој епизоди.

Додаћемо овоме да Достојевски даје, тако рећи, само тренутну слику Иванове душе. Он говори врло кратко и фрагментарно о његовој прошлости, о његовом детињству и младости — Иван, према роману, има двадесет три године — а ништа не говори о његовој будућности. Прича се нагло прекида. Спољашњи разлог томе била је смрт аутора, који је однео са собом у гроб тако много неисказаних речи. Али тешко да би Иван и у даљем току романа заузео запажено место — Достојевски у предговору говори само о Аљоши као о хероју будућег романа, који је, према плану аутора, требало да буде наставак **Браће Карамазова.** Карактеристично је да у роману нигде нема описа Ивановог спољашњег изгледа, мада се описује спољашњост свих главних лица. Мени се чини да то није случајност, нити немарност, већ унутрашњи уметнички инстинкт. Иван је дух; он цео представља апстрактан проблем, он нема спољашњости. Коме би, у ствари, пало на памет да тражи спољашњи опис Фауста, о чему такође нема ни помена у трагедији.

На тај начин цео ауторов таленат усмерен је у правцу разоткривања и расветљавања стања Иванове душе у даном моменту; оно као да се налази у средишту сунца талента Достојевског.

Иван припада оним вишим природама којима крајњи проблеми живота, такозвана метафизичка питања, о Богу, о души, о добру и злу, о поретку света, о смислу живота, не личе на празна питања безначајне теорије, него имају сам живот, непосредну реалност. Такве природе не могу да живе а да не поставе и не реше ова питања. Са психолошког становишта, није важно какви су закључци или одговори које добијају поједини људи на ова питања. Важно је то да они не могу а да се не поставе и да се на њих не одговори. Карактерна особеност стања у коме се налази Иван јесте неповерење, губљење вере у старо, које још није замењено новим. Такво прелазно стање у већој мери је болесно; напредовање болести понекад прети смрћу. Ја вас подсећам на оно место из **Исповести,** тог најдрагоценијег психолошког споменика, у коме Толстој прича о томе како је он, налазећи се на врхунцу личне среће, скривао од самога себе оруђе самоубиства, које га је тако снажно привлачило. Слично стање описано је и у биографији Мила, у којој је испричана слабост неверовања, морална криза, која га је ухватила на прелазу од младости на зрелијем добу.

Замислите у моменту таквог преласка, таквог болног ломљења човека огромне памети, апсолутно неспособног за

компромис са самим собом, и добили сте Ивана Фјодоровича Карамазова. Тај паметни и даровити човек, на врхунцу снаге и живота, потпуно озбиљно говори о самоубиству, истина не одмах, него у тридесетим годинама, кад се охлади жеђ за „неприличним" животом. А Иван воли живот и уме да га цени. „Нека и не верујем у поредак ствари, ипак ми је драго лепљиво лишће, које се разлистава у пролеће, драго ми је плаво небо, драг ми је неки човек, неки људски подвиг, у који сам одавно, можда, престао да верујем, али га ипак по старом сећању поштујеш срцем". Душа тога човека отворена је за све велико и предивно. Он говори да ће отићи у Европу, коју он сматра драгим гробљем, „нај, најдражим гробљем": „тамо леже драги покојници, сваки камен изнад њих наговештава такав узбуркан минули живот, такву страсну веру у свој подвиг, у своју истину, у своју борбу и у своју науку, да ћу ја, знам одраније, пасти на земљу и целивати то камење и плакати над њим". Дакле, сва европска култура, коју он тако уме да цени и поштује, њему сада личи на драгог покојника. Цео живот за њега постаје бљутав. Стање моралне обамрлости, у коме се налази Иван, чини од њега хладног и безосећајног егоисту, коме живот око њега нуди само одвратну раздражљивост. Кожа нам се јежи кад он говори поводом могућности Димитријевог убиства оца што ће „један гад проождрети другога", шокира нас и чак збуњује његово господски надмено, грубо понашање према Смердјакову, који је случајно постао прави херој његовог метафизичког романа; много тога у виду делатности, а посебно у осећањима Ивановим, изгледа нам грубо и одбојно. Уз то, да не поверујеш да се у свему томе показује права суштина природе тога човека који уме тако да се разнежи лепљивим пролећним листићима и да љуби, квасећи га сузама, камење европске културе. Да не поверујеш ни Ивану, када он за себе говори Аљоши: „Никад нисам разумео како је могуће љубити своје ближње". Исти Иван није такав какав у ствари јесте, као што је Раскољников, који се спрема за убиство старице врло мало налик на правог Раскољникова. Непрестано страдање, несносан бол од нерешених недоумица, терају Ивана да се пажљиво односи само према свом унутрашњем миру; за учешће у спољашњем животу он нема снаге. Иван није болестан само при крају романа, када добија повишену температуру изазвану нервозом, него је болестан од самог почетка, болестан је од оног момента када су сасвим јасно стала пред њега она питања која га муче, која је он морао решити или морално умрети. Софист и дијалектичар у Ивану понекад заклањају мученика идеје, али овај последњи је видљив проницљивом погледу старца Зосиме, који са пророчном проницљивошћу, после разговора о црквеном суду, говори Ивану: „Ова идеја (о бесмртности душе) још није разрешена у вашем срцу, и мучи га. Али и мученик понекад воли да се забави својим очајањем, опет као из очајања. Засад се и ви из очајања забављате и новинарским чланцима, и световним споровима, сами не верујући својој дијалектици, и са болом срца јој се подсмевате сами за себе... у вама то питање није решено, и у томе је ваша велика невоља, јер непрестано захтева одговор..." У овим судбоносним речима дат је прави кључ за Иванову душу. А какво питање, или боље речено, каква питања нису решена код Ивана а да њихово нерешавање представља његову велику жалост?

Петар Александрович Миусов у тој истој сцени у манастиру прича о Ивану следеће: „Нема више од пет дана како је он у једном овдашњем, првенствено дамском друштву, свечано изјавио у дискусији како на целој земљи јамачно нема ничега што би људе приморало да воле себи сличне, да такав закон природе, који тера човека да воли човечанство, уопште не постоји, и да љубав, ако је постојала до сада на земљи, то није од природног закона, него једино због тога што су људи веровали у своју бесмрт-

ност. Иван Фјодорович је уз то додао у загради да се управо у томе и састоји сав природни закон, тако да ако уништите у човечанству веру у своју бесмртност, у њему ће моментално нестати несамо љубави, него и сваке животне снаге за продужетак овоземаљског живота. Још више: тада ништа неће бити неморално, све ће бити дозвољено, чак и антропофагија. Али ни то није довољно, он је завршио са тврдњом да свакој особи, која не верује ни у Бога ни у своју бесмртност, морални закон природе мора моментално да се промени у потпуну супротност претходном религиозном, а егоизам чак и до злочина мора бити не само дозвољен човеку, него чак и признат за неопходан, најразумнији и готово најблагороднији излаз у његовом положају." Иван у потпуности потврђује верност предаје његове мисли: „нема врлина, ако нема бесмртности". А Иван у роману не верује, или још не верује, у бесмртност душе. Исту ту мисао понавља му његов страшни двојник-ђаво. Он говори о будућем царству слободе и науке, када ће човек, уништивши коначно веру у Бога, постати човекобог. Али „питање је сад у следећем, размишљао је мој млади мислилац (исмејава Ивана ђаво): је ли могуће да такво време некад настане, или није? Ако настане, онда је све решено, човечанство ће се дефинитивно уредити. Али пошто се због окореле људске глупости то вероватно ни за хиљаду година неће уредити, онда је ономе ко већ и сада сазнаје истину дозвољено да се устроји онако како је њему воља, на новим начелима. У том смислу њему је 'све дозвољено'. И више од тога: ако то време никад и не настане, а пошто Бога и бесмртности ипак нема, онда је новом човеку дозвољено да постане човекобог, макар био и једини у целом свету, али већ наравно, у новом чину, да лаког срца прескочи сваку претходну моралну препреку претходног роба-човека, ако то затреба. За Бога закон не постоји! Где ступи Бог, тамо је већ место Божије! Где станем ја, тамо ће истог тренутка бити прво место... ,све је дозвољено' и готово!" То „све је дозвољено", постаје омиљена тема, или још боље, омиљени предмет разговора Ивана Карамазова: он развија ту идеју и Аљоши, и Митји у затвору, и Смердјакову, и да знате какав судбоносни правац ови погледи дају мислима Смердјакова. Али остављајући по страни епизоду са Смердјаковим и обраћајући пажњу искључиво на философску страну дела, видимо да се овде са безусловном решеношћу поставља један од најглавнијих, централних проблема философије свих времена и народа — проблем који је поставио још Сократ и чак његови претходници-антагонисти софисти, управо етички проблем, питање о критеријима добра и зла, о етичкој санкцији. Мисли се да од свих философских проблема нашег времена етички проблем избија на прво место и да он врши одређени утицај на развој целокупне философске мисли. Али, наравно, тај проблем се никад није у потпуности уклањао и неуклоњив је из философије и, сматрам, он представља најглавније, доиста **прво** по важности питање философије.

Са часном неустрашивошћу и са немилосрдном доследношћу Иван изводи етичке закључке из философије атеизма или, ако је дозвољено да се употреби философски израз нашег времена, позитивизма, и долази до за себе неутешног закључка, да критериј добра и зла, па према томе и моралности, не може да се добије без метафизичке или религиозне санкције. Он нема религиозне вере, али са њеним губљењем он са ужасом губи и моралност. Ја намерно избегавам овде теоретску процену Иванових погледа; према томе, на питање да ли је он у праву или није, повезујући критерије добра и зла са религијом, људи разних погледа одговориће различито. Наглашавам само општечовечански садржај тога питања, које себи поставља сваки човек, који почиње да живи свесним животом и који прелази од дечје традиционалне вере ка свесној вери или неверовању.

Иванова трагедија није у томе што он долази до закључака који откривају моралност; није мало људи којима оно теоретско „све је дозвољено" служи као удобан параван за практичну неморалност; трагедија је у томе што се са тим закључком не мири његово срце „високо, способно да се мучи таквом муком", како га је окарактерисао старац. Довољно је сетити се мука Иванових, који је себе сматрао виновником очеве смрти. Теоретски разум долази овде у раскорак са практичним, оно што негира логика подиже свој глас у срцу, постоји, упркос свеком негирању, као факат непосредног сазнања, као глас савести. Нарав која је у већој мери етична, приморана је да негира етику такав је овај чудовишни конфликт. Па то је слично ономе као кад би неко био приморан да негира дневну светлост коју види својим очима, с том разликом што овај несклад, који се односи на факат спознаје, не може да се пореди по значају са питањем које захвата целокупан морални човеков живот.

Атеистичка аморалност, како се могу дефинисати етички погледи Иванови, нехотично подсећа на слична трагања немирног Ничеовог духа, коме је, према захтевима моде, суђено да постане идол данашњег доба. Свако ко је макар и површно упознат са моралном философијом Ничеовом без муке ће препознати истоветност основних идеја код Ничеа и Ивана, што произилази из сличности њиховог основног проблема о усклађивости апсолутног морала са позитивизмом. (Ја остављам, наравно, по страни детаље философије Ничеове, сматрајући све остало другостепеним у поређењу са етичким проблемом.) Видели смо да није карактеристичан за обојицу само заједнички поглед, који ставља Ничеовог „надчовека" или Ивановог „човекобога" „с ове стране добра и зла", и које им чини „све дозвољеним", већ такође и принцип егоизма, негирање алтруизма, које се поставља уместо укинутог морала, што се понавља код једног и код другог. Егоистичка величина надчовека, морал господара и морал робова, — такви су „плодови празнине срца" неизбежни плодови који остају после уништења морала дуга и љубави. Душевна драма Ничеова и Ивана Карамазова једнака је; то је теорија аморалности, која се не подудара са моралним потребама личности. Величина Ничеовог духа, по мом мишљењу, огледа се у страствености и искрености преживљавања ове драме, која се трагично завршила — Ничеовим лудилом. Другога излаза из Ничеове философије нема и не може да буде; да је он, написавши оно што је написао, остао спокојан грађанин, каквим је, на пример, остао Волтер, написавши **Кандида,** ту ствар, пуну очајничког неверовања, онда би Ниче био напросто писац, који се преко истанчане прозе и стихова вежбао на разним темама философије. Својим лудилом више него својим делима он је показао стварну вредност и стварни значај проблемâ о којима је у њима расправљао. Ничеов живот појављује се као неопходан тумач, уз чију помоћ се трагичним одсјајем осветљавају његови списи, постају схватљива стварна страдања Заратустре. Проблем Ничеа, проблем атеистичке аморалности, са пророчанском проницљивошћу формулисао је Достојевски, али, насупрот Ничеу, који се сав предао искорењивању те противречности, Достојевски, схватајући тај проблем, уздиже се изнад њега; дух нашега романописца, — Иванов, напоредо са душом Ничеовом, показује се способним да обујми Аљошину душу и пророчки дух старца Зосиме. За самог Достојевског могу се поновити оне речи ђавола о подвижницима, које је овај кушао и чија душа „вреди цело сазвежђе": „Такве бездане вере и неверовања они могу да сазерцавају истовремено, да, доиста, понекад изгледа, кад би се додало још само малчице — човек би одлетео 'стрмоглавце'..."* Неопходност да скратим своје излагање приморава ме да избегнем овде тежак задатак анализе и критичке оцене општих погледа на свет Достојевског, а тај дуг љубави и пажње ни до данашњега дана

* Упор. одломак из дневника Достојевског „Инквизитор и поглавље о деци". „Због ових глава ви бисте (изгледа Кавелин) могли да ми се обратите макар и научно, али не и толико надмено, иако философија и није моја специјалност. Ни у Европи такве снаге атеистичких **израза** нема **нити их је било.** Према томе, ја не верујем у Христа и не исповедам Га као дечак, већ је кроз велику ватру сумњи моје **осана** прошло". У једном писму

из 1870. године Достојевски каже да „питање које ме је мучило свесно и подсвесно целога живота — јесте постојање Божије".

није у потпуности одужило наше друштво великоме писцу.

Иван се неодлучно и условно изјашњава у погледу морала; он каже: ако нема Бога и бесмртности душе, онда је све дозвољено. Али кад њега питају: има ли Бога, онда он понекад одлучно одговара: нема Бога, а понекад даје скоро супротан одговор. У томе и јесте неподношљивост његовог стања, што не може да дође до неког коначног закључка. Иван похлепно тражи веру, он се уморио од сумњи. Јер, то о њему говори његов подсмешљиви двојник-ђаво: мој је сан „да се оваплотим у души трговкиње од седам пуда и да запалим свећу Богу". Али довољно је поближе завирити у Иванову душу да би се разумело колико је он далеко од спокојства вере, колико му је оно недоступно, колико су дубоке и широке његове сумње. Спонтано узбуђење обузима ме док се моје излагање приближава оним поглављима романа где се описује разговор браће Ивана и Аљоше у гостионици. Достојевски постиже овде уистину титанску снагу и одважност, и ова крвљу написана поглавља јединствена су у свеколикој светској књижевности. А каква се својеврсна замисао скрива чак и у амбијенту у коме се по први пут сусрећу браћа ради разговора, разговора о Богу и његовом свету. Иван, за кога се каже да није волео ни пијанство, ни разврат и „да није љубитељ крчми", и искушеник Алексеј, седе у прљавој гостионици слично онако како је Расколњиков слушао причу Мармеладова. Они седе „иза паравана у улазној просторији, а бифе им је поред бочног зида. Ту су се сваког минута врзмали конобари. Од гостију био је још само један старац, војни пензионер, и пио у углу чај. Али зато је у свим осталим просторијама крчме текла уобичајена крчмарска врева, чули се позиви, отварање пивских флаша, лупњава билијарских кугли, свирка хармонијума". А иза паравана, у ћошку, подлежу строгој критичкој оцени творачке Божје замисли, отвара се свесветско-историјска даљина и дубина векова, отварају се бездане дубине легенде о великом инквизитору, уздиже се ка небу тамјан човечанске мисли... Има нечег исконски руског у тој једноставности и одсуству свих спољашњих амбијентских ефеката, којима су исказане овде велике идеје.

У таквом амбијенту браћа се по први пут međусобно упознају. Иван даје одговор на Аљошино прећутно питање: „у што верује и чиме живи његов вољени брат". Испочетка Иван у духу позитивизма говори да не може његов „еуклидовски приземни" ум „да схвати Бога" и да одгонетне да ли Он постоји. Али одмах додаје: „Прихватам Бога и не само са задовољством, већ и више од тога, прихватам премудрост Његову, и циљ Његов, који су нама потпуно непознати, верујем у поредак, у смисао живота, верујем у вечну хармонију у којој ћемо се сви ми сјединити, верујем у реч којој стреми васељена и која 'би од Бога' и која је и сама Бог, али и остало, и остало, итд. у бесконачност. Много је речи на овај рачун нанизано. Рекло би се да сам већ на добром путу, а? Али, замисли да ја у крајњем исходу овај свет Божји не прихватам, па иако знам да он постоји, да то не допуштам уопште. Не, ја Бога не прихватам схвати ти то, ја свет, Њиме створени, свет, дакле, Божји не прихватам и не могу пристати да га прихватим. Оградићу се; убеђен сам, као дете, да ће страдања зарасти и ублажити се, да ће сва увредљива комичност људских противуречности нестати као бедна обмана, као гнусна измишљотина немоћног и као атом малог људског еуклидосвног ума, што ће, на крају, у васионском финалу, у моменту вечне хармоније, да се деси и појави нешто толико драгоцено да ће га бити довољно за сва срца, за ублажавање свих негодовања, за искупљење свих злочина људских, све крви коју су они пролили, биће довољно не само да се може опростити, него и оправдати све што се десило људима; нека, нека све то буде и деси се, али ја то не прихватам и не желим да прихватим!"

Иван не жели да призна својим „еуклидовским" умом целисходност и оправданост људских страдања. О свим „људским сузама, којима је натопљена цела земља од површине до средишта — ја ни речи не говорим... Ја сам стеница и признајем са свим понижењем да ништа не могу да разумем због чега је све тако уређено. Људи су, значи, сами криви: њима је био дат рај, њима се прохтело слободе а уграбили су огањ са неба, сами знајући да ће бити несрећни, значи, не треба их жалити". Али дечица су невина, она нису „појела јабуку", зато се на њиховим страдањима јасније види непотребност, бесмисленост страдања уопште. И сад долазе ужасне странице о дечици, закланој, покошеној у тренутку док је дете у игри тражило пиштољ, мученој на одвратном месту, измрцвареној, престрављеној псима на очиглед мајке — дугачка, крвава галерија. „Потпуно је несхватљиво — грми Иван — због чега су они морали страдати, због чега да они купују хармонију страдањима? Због чега су то и они доспели у материјал и собом нађубрили некоме будућу хармонију?" Иван се одриче хармоније по тој цени. „Она не вреди ни сузице макар само оног умореног детета, које се шачицом тукло у прса и молило се у својој смрдљивој штенари неискупљеним сузицама својим 'Боги'! Не вреди, јер сузице су остале неискупљене. Оне морају бити искупљене, иначе нема ни хармоније. Али чиме, чиме да их искупиш? Зар је то могућно? Зар тиме што ће бити освећене? Али шта ће ми њихова освета, шта ће ми отров за мучитеље, шта отров може ту да поправи, кад су они већ уморени?" — „Прескупо смо проценили хармонију — закључује Иван — прескупо је за нас уопште да платимо толико за улазак. И због тога журим да вратим своју карту назад. И ако сам само частан човек онда сам обавезан да је вратим што је могуће пре. То и чиним. Не, Бога ја не прихватам, Аљоша, већ само карту Њему најпонизније враћам". — „То је бунт", тихо и оборивши главу проговорио је Аљоша.*

Да, то је бунт, бунт човека против Бога, или, изражавајући ту исту мисао на атеистички начин — бунт немоћне личности против објективног поретка ствари. Ватрени дух бајроновског Каина, дух светске туге, васкрсао је у Ивану! Иван одговара Аљоши: „Бунт. Ја не бих хтео од тебе такву реч. Може ли се живети од бунта, а ја хоћу да живим?" Да, од бунта се не живи, и такво душевно стање или тај поглед на свет треба некако победити или преживети, иначе излаза нема.

Искривљено огледало Иванове душе, његов ђаво, са отрцаном подругљивошћу развија ту исту идеју неопходности зла у светсној дисхармонији. Он себе ставља наспрам Мефистофела, који увек хоће зло. „Ја сам, можда, једини човек у целој природи који воли истину и хоће добро". Ђаво прича како је и он хтео викнути „осана", али „шта би се десило од тог мога осана? Тог часа би се све угасило на свету и не би се више дешавали никакви догађаји. И ето, једино због дуга службе и због мог социјалног положаја принуђен сам био да угушим у себи тренутак добра и да останем са пакостима. Почаст добра узима неко други целу за себе, а мени у део остају само пакости". „Ја знам — жали се ђаво — овде је тајна, али мени низашта неће да је открију, јер ћу, вероватно, досетивши се тада, у чему је ствар, повикати 'осана', и истог трена нестаће прéко потребног минуса и започеће у целом свету благостање". „Мрзовољно ћутим, и стежући срце испуњавам своју мисију, погубљујем хиљаде да би се спасао само један. Колико је, на пример, било потребно да се погуби душâ и осрамоти углед часних да би се добио само један Јов, због кога су ме онако злурадо пецкали у оно време! Не, све док тајна није откривена за мене постоје две истине: једна тамошња, њихова, мени засад сасвим непозната, и друга моја". Иван јауче од овог ђаволовог ругања његовим идејама.

Питање које с таквом трагичном снагом и безумном смелошћу поставља овде

* Нехотице се намеће ради поређења лик, изазван истим расположењем, који припада једном од најмисаонијих философа новије Француске; реч је о превремено угаслом Гијоу: „Једаред ноћу неки анђео или серафим узео ме на своја крила, да ме однесе у еванђељски рај 'творцу', и ја сам осећао као да летим на небеса, изнад земље. Док сам се подизао до мене је са земље допирао отегнут и тужан шум, налик монотоној песми потона, која се разноси са брда у тишини врхова. Али овај пут распознајем људске гласове: било је то људско ридање, помешано са молбама за помиловање, јауци, прекидани славословљима, то су биле очајничне молбе, уздисаји умирућих груди, који су се отимали заједно са похвалом; и све ово сливало се у један моћан глас, у такву потресну симфонију, да ми се срце испунило сажаљењем. Небо ми се учинило потамнелим, и ја нисам могао више да видим ни сунца, нити радости васељене. Обратио сам се ономе ко ме је пратио. — Зар ти не чујеш? — рекао сам му. Анђео је погледао на мене са спокојним и јасним

лицем: — То су — рече он — молитве људи, које са земље дижу к Богу. И, док је он то говорио, његово крило се пресијавало на сунцу; али оно ми је изгледало црно и пуно ужаса. — Ја бих се источио у сузама над бих био тај Бог — узвикнуо сам, и доиста, осетих да плачем као дете. Испустио сам руку анђела и пао на земљу, држећи да ми преостаје још превише хуманости, да бих могао живети на небу".

* За мене лично ово карамазовско питање постојало је још у време највећег одушевљења марксизмом.

Иван, питање о настанку и значају зла у свету и оправданости светског поретка, јесте вечито питање метафизике, старо као свет, питање које је, од времена Лајбница, почело да се назива проблемом теодицеје. На ово питање одговарали су и богослови, који га формулишу као проблем промисла Божијег, и философи — и оптимисти, попут Лајбница, и песимисти, попут његовог љутог критичара Волтера, или Шопенхауера и Ед. Хартмана, и спиритуалисти, и материјалисти, и деисти, и атеисти. Не треба мислити да се ово питање постављало само са религиозног гледишта; оно се постављало и са атеистичког, које са још већом снагом наглашава хармонију будућности, која се откупљује, ипак, дисхармонијом садашњости. Као пример таквог погледа на свет може да послужи савремено материјалистичко поимање историје и на њему засновано учење социјализма: будућа хармонија социјализма купује се овде неизбежном жртвом страдања капитализма; „порођајне муке" новог друштва, према познатом Марксовом поређењу, неизбежне су.* Зато се с пуним правом и са пуном снагом и овде може поставити Иваново питање о цени ове будуће хармоније и, наравно, њега неизоставно поставља себи свака свесна личност. Нема, нити може да буде, универзалног философског система који се не би обрачунао са овим питањем. То је у правом смислу речи светско питање; његова особеност не састоји се само у његовој наметљивости, већ и у нерешивости, што никакав прогрес науке, никаква снага науке не може да му дâ такво решење које би уништило само питање. Напротив, ма како да на њега, наизглед, савршено одговори један философ, оно обавезно мора бити наново постављено и од стране другога. Сваки философ, тачније сваки човек који размишља и философира, ово питање мора да решава на сопствени ризик, не по разуму, и не само по логици, него целим бићем. Чак и у случају његовог несамосталног решавања туђа мисао мора да прође кроз светињу над светињама сваког човека и, на тај начин, да постане крвно наслеђе лица које ју је усвојило. Такво је својство свих светских питања која чине, уједно, и основне проблеме метафизике, а такво је, између осталог, својство свих питања која муче Ивана Карамазова. Ја лично мислим да је проблем теодицеје, како га је поставио Иван, нерешив са становишта евдемонистичког поимања прогреса, које у последњем види проширивање среће највећег броја људи. Овај проблем разрешив је само путем метафизичке и религиозне синтезе.

Али нисмо се дотакли још једне од најболнијих сумњи која мучи срце Иваново, једног светског питања, јер одговор на њега представља веру и наду наших дана; овде подразумевам проблем свесветско-историјског развоја човечанства, или, што је исто, проблем демократије и социјализма. Није тешко нама, деци XIX века, схватити суштину тог проблема. XIX век је у многим умовима срушио, или у оваком случају пољуљао, стара веровања и стару представу о овом, земаљском, животу као припреми за будући, небески. Он је истакао гледиште према коме се наш живот доиста испољава као припремање за будући, али не небески, него земаљски живот. Место религије привремено је заузела теорија прогреса, или, према старом кантовском изразу, религија човечанства. Израчунавано је и научно доказивано да је будућем човечанству суђено царство слободног и светлог развитка, за време кога ће бити оваплоћени у живот радосни принципи слободе, једнакости и братства. Све тешко и умртвљавајуће у нашем садашњем животу, сви облици експлоатације и поробљавања човека човеком пропашће природном смрћу, а свету ће се јавити нови, слободни, научно владајући природом човек, човекобог, према изразу Достојевског.

Независно од тога, да ли се моли или се не моли душа новим боговима, мора се подвући да у основи новог поимања живота, упркос његовом научном руху и чак понекад стварној научној поставци по-

јединих питања, која у њега спадају, лежи ипак вера, коју кратко можемо окарактерисати као веру у човекобога, која је заменила претходну веру у Богочовека. Нека нико не помисли да ја ово говорим као прекор новом погледу на свет. Не, али ја уопште мислим, да на дну сваког погледа на свет, толико широког и делотворног да оно непосредно прелази у религију, (макар и у атеистичку), стоји вера; у основи сваког религиозног погледа на свет лежи нешто што се не може доказати и што је чак изнад доказа.

Веруј оном што срце каже,
Нема залога са небеса.

Дакле, да би се живело надом за светлу и прекрасну будућност човечанства и да би се радило ради ове удаљене перспективе, треба **веровати** у човечанство; веровати у то да је човек стварно способан да буде човекобог, да се човечанство стварно може уздигнути до још неслућених висина, а да се не изроди у моралну наказност, па чак и да достигне животну срећу. У то се мора веровати, у ово се може и не веровати. Дакле, овде је проблем у томе што имамо могућност различитог поимања, овде су могуће сумње; укратко, ово је светско питање, тј. питање крајње нерешиво, које утолико пре мора да буде постављено од стране сваког словесног створа. А ово питање је постављено, и ова сумња је изражена у „Легенди о великом инквизитору".

„Легенда о великом инквизитору" је један од најдрагоценијих бисера које је саздала руска књижевност. У овом генијалном делу сједињена је величина јеванђељског лика са потпуно савременим садржајем, изражена су узнемирујућа трагања наших дана, слично ономе како је величанствена прича из **Књиге о Јову,** пренесена на језик појмова новог времена, већ послужила једаред као оквир за једну од највећих творевина европске литературе, за дивни пролог Фаусту на небу. „Легенда о великом инквизитору" представља епизодни уметак у роману, премда је она и важан документ за особине Иванове душе, она може да се издвоји и да се посматра као самостална творевина. Легенда представља „бескрајну фантазију", философску поему младога студента који у своме животу није написао ни два стиха. Ово је, ако дозвољавате, смело поређење, религиозна слика Васњецова, која свесно занемарује реализам материје ради реализма идеје. Она по други пут доводи Христа на земљу, у пуном јеку религиозних насиља и инквизиције, у најфанатизованијој и најмрачнијој држави — Шпанији. Чудесним цртама описано је појављивање Христово: „Он се појавио тихо, неприметно, и гле — то је чудновато — сви Га препознају. То би могло да буде — додаје Иван — једно од бољих места поеме, тј. због чега управо препознавају Њега. Народ са непобедивом снагом стреми на Њему, опкољава Га, сакупља се око Њега, следи Га. Он ћутке пролази кроз њих са тихим осмехом бесконачног страдања. Сунце љубави гори у Његовом срцу, луче Светлости, Просветљења и Снаге извиру из очију Његових и, изливајући се на људе, потресају њихова срца узвратном љубављу". То је чисто руски начин уметничког тумачења лика Христовог, и он зближава у сваком погледу различите и далеке по духу писце, попут Тургењева и Достојевског. Подсетимо се, зар то није онај исти начин сликања заносног лика Човекољупца у једној од најпрекраснијих „песама у прози", **Христоса** — Тургењева.

Христос чини чудеса, васкрсава мртве. Њега види и препознаје велики инквизитор — официјелни служитељ Његовог учења, и наређује да Га ухапсе. Маса се раздваја и Христа одводе у тамницу. А севиљске спарне ноћи долази Христу у затвор инквизитор, деведесетогодишњи старац, и ту се одиграва разговор препун философске величине и свештеног мистицизма. Уосталом, све време говори велики инквизитор; Христос говори ћутањем, иако све време чујете ову ћут-

* Ја знам да неки у лику инквизитора желе да виде карактеристику католичке цркве. Али ова историјска тумачења, у суштини спорна, само сметају јасном поимању философске садржине легенде.

љиву узвратну реч, реч љубави и свепраштања. Не тражите историјску тачност у речима инквизитора. Брзо ћете се уверити, да у фантастичном лику средњовековног инквизитора препознајете жалосну и сметену Иванову душу;* син XVI века показује се способним да схвати најтеже недоумице нашег времена, суверени деспот са неодољивом смелошћу, са карамазовском дрскошћу поставља проблем демократије и социјализма. Инквизитор исповеда своју веру или, тачније, своје неверовање у човечанство које не може да живи, по његовом мишљењу, својом памећу и својом савешћу. Он прекорева Христа због тога што је он, због идеалног поимања човечанства и његових задатака, навалио њему на плећа превелику тежину. Јеванђељско казивање о Христовом кушању у пустињи и трима искушењима, које му је понудио ђаво, служе му као симбол целог историјског проблема. „У та три питања као да је сабрана у једну целину и предсказана сва даља историја човечанства и показана три лика, у којима ће се скупити све нерешене историјске противуречности људске природе на целој земљи". „Претвори ово камење у хлебове и за тобом ће нагрнути човечанство као стадо, захвално и послушно, иако и вечно уплашено да ћеш га Ти лишити своје руке и да ће му се одузети хлебови Твоји. Али Ти ниси хтео да лишиш човека слободе и одбацио си понуду, јер каква је то слобода, расудио си Ти, ако је послушност купљена хлебовима?" Али људи нису за то способни. После тешких искушења „људи ће, на крају, сами схватити, да су слобода и хлеб земаљски у изобиљу незамисливи за свакога, јер никад, никад они неће моћи међусобно да се расподеле! Увериће се, такође, да не могу бити никад ни слободни, јер су немоћни, порочни, ништавни и бунтовни". Тако замишља инквизитор економски проблем социјализма, слободне демократске организације производње, проблем који је предвечно поставио „страшан и зао дух" у својим проницљивим кушањима.

„Прихвативши 'хлебове', Ти би одговорио на свеопшту и вековну тугу човека, као јединог створења, а тако и целог човечанства заједно, а то је: 'коме да се поклони?' Нема дуготрајније и мучније бриге за човека него кад, оставши слободан, тражи што пре да се коме поклони." Инквизитор укорева Христа због тога што је он одбацио и другу понуду ђавола, да се баци са стене и учини чудо. „Али Ти ниси знао да чим човек малчице одбаци чудо, он истога часа одбацује и Бога, јер човек не иште толико Бога колико чудеса." Распети Христос не хтеде сићи са крста. „Ти ниси сишао због тога што изнова ниси хтео да покориш човека чудом, а жеднео је за слободном а не чудотворном вером. Жеднео је за слободном љубави, а не ропским заносима пред снагом која га је једном заувек ужаснула. Али и овде си Ти превисоко расуђивао о људима, јер, разуме се, они су сужњи, мада су и створени као бунтовници." „Ми смо исправили Твој подвиг и засновали га на **тајни, чуду и ауторитету.** И људи су се обрадовали што су их поново повели као стадо и што је са њихових срдаца скинут, најзад, тако страшни дар који им је донео толико мукā." Знојем одише реч инквизитора. У поређењу са њом изгледају као неко дечије замуцкивање на ову или сличну тему некавог сада младог и славног „Доктора Штокмана" и сл.

Инквизитор по трећи пут укорева Христа због тога што није хтео да узме од великог духа власт, земаљско царство које му је овај нудио, одбацио је мач, уздајући се само у реч слободног убеђења. Ми смо исправили Твој подвиг — говори инквизитор — узели смо мач у помоћ крсту, насиље у помоћ слободном уверењу, „ми нисмо с Тобом, него с њим". Мали број изабраника узео је на себе управљање људским родом, засновавши га на слаткој обмани. „А сви ће бити срећни, сви милиони створења, осим оних сто хиљада који управљају њима. Јер само ми, ми који чувамо тајну, само ћемо ми бити срећни. Биће хиљаде милиона

срећне деце и сто хиљада страдалника, који су узели на себе проклетство познања добра и зла."

Дакле, на питање да ли је способно човечанство да изађе из садашњег понижавајућег стања, да прихвати почетак новог, слободног, аутономног моралног живота, да испуни задатак, на који му се скреће пажња убудуће, инквизитор одговара са злобним и жестоким **не.** Достојевски као да наговештава у ком правцу треба тражити излаз из очајања од инквизиторових назора; он то чини кроз речи ћутљивог саговорника — Христа. Са каквом неупоредивом вештином уметник присиљава да се осети присуство овог ћутљивог сабеседника. „А зашто Ти ћутке и продорно гледаш на мене кротким очима својим? — узнемирује се изненада инквизитор у пуном јеку својих богохулних речи — разгневи се, не желим Твоју љубав, јер ни ја не љубим Тебе... Оно што имам да Ти кажем Теби је већ познато, ја то читам у Твојим очима." Ви осећате како вам не да мира, лишава вас самопоуздања тај безгласни љубећи поглед Спаситељев. А каквим се дивним акордом завршава легенда: „Кад инквизитор заћута он сачека не би ли му Заробљеник одговорио. Тешко му је Његово ћутање. Он је видео како га је Заточеник све време слушао, осећајно и тихо гледајући га у очи, и очигледно не желећи ништа да одговори. Старац би волео да му Онај каже било шта, макар то било и горко, страшно. Али Он се изненада ћутке приближава старцу и тихо га целива у његове бледе деведесетогодишње усне." Ето, то је цео одговор. Инквизитор отпушта Заробљеника кога је сасвим недавно хтео спалити. Иако је старац остао при пређашњим идејама, ипак „целов гори на његовом срцу".

Овде, понављам, као да је наговештен могући одговор на заједљива питања, који се, можда и састоји у његовом скидању са дневног реда, а скинути их не може логика која их је поставила, него делотворна снага љубави, пољубац који гори на срцу инквизитора. Ово је иста она мисао која је тако свечано изражена дивним стиховима Владимира Соловјева:

> Смрт и време царују на земљи,
> Ти господарима их не називај,
> Све ће, ковитлајући се, нестати у магли,
> Непомично је само сунце љубави.

Инквизитор није узалуд хтео да спали Христа, јер његове идеје су директно порицање идеја хришћанства, не због тога што он говори богохулне речи, већ по самој његовој суштини. Основна идеја хришћанства састоји се у етичкој једнакој вредности свих људи, идеја која је формулисана као једнакост свих пред Богом. Овде није реч о механичком изједначавању права и обавеза, нити о тобожњој једнакости људи, који се по својим природним даровима обавезно разликују и нису једнаки међусобно, него о признавању сваког човека, сваког створа за пуноправну моралну личност, која има извесна права, а према томе и извесне обавезе. Ниједна личност — доцније се ова идеја понавља у Кантовој етици — никад не сме да буде средство, она је сама себи циљ. Идеја етичке једнакости темељ је наше европске културе — антички живот је ову идеју одбацивао; она је била заснована на супротстављању морала господара и морала робова. Хришћанска идеја етичке једнаке вредности и моралне аутономије за своје остваривање у животу људи захтева уклањање спољашњих препрека, тј. таквих људских ставова који противрече тој једнакости; она стога захтева уклањање таквих облика живота у којима човек човеку служи као средство, а не као циљ, и форми експлоатације човека човеком. У том смислу новија европска култура јесте хришћанска култура, а основни постулати хришћанске етике стапају се са основним постулатима учења савремене демократије, економске и политичке, све до потпуног поистовећивања. Ето због чега велики инквизитор, одбацујући слободу и демократију у име поробљавања личности, ос-

таје „с њим, а не са Тобом", показује се, да се послужимо надменим Ничеовим изразом, као Антихрист. Не због тога што он сумња у остварљивост једних или других форми политичког или социјалног поретка — могуће је сумњати и ништа мање не држати ово за морални идеал, коме треба обавезно морално тежити — него због тога што он негира основни Христов завет о једнакој вредности свих људи као моралних личности, и о љубави према тим људима као носиоцима једног истог божанског начела. „Инквизитор твој не верује у Бога, ето то је цела његова тајна", говори Аљоша, а Иван то у потпуности потврђује. Достојевски жели да укаже на неоснованост атеистичког (или натуралистичког) учења о једнакости, на његову неприродност, у смислу његове противречности суровим, животним инстинктима човека. Људи су једнаки у Богу, али нису једнаки у природи, и ова природна неједнакост надвладава етичку идеју њихове једнакости тамо где је та идеја лишена религиозне санкције. Идеја једнакости људи јесте морални аксиом, морални постулат, који се тачно изражава у великој заповести о љубави; једнакост људи у овом смислу јесте натприродни, метафизички принцип, чије остварење имамо у историји, али управо ова историја сведочи о непрестаном скрнављењу ове идеје, о упорној, хроничној греховности људи у овом смислу, који показују насиље једни над другима. То насиље велики инквизитор и уздиже као идеал, туђ хришћанској љубави, коју жели да распали у његовом срцу Христов пољубац. Инквизитор жели да подели људе на две расе, на два различита народа, међу којима се отвара бездана провалија; на тај начин успостављају се два морала — морал господара и морал робова, према познатим Ничеовим речима.

Више пута сам говорећи о инквизитору, помињао Ничеа. То није случајно, јер видим поражавајућу сличност полазних теза код антихришћанског инквизитора и код аутора Заратустре. Основни мотив Ничеове социјалне философије јесте иста она идеја као и код великог инквизитора — негирање етичке једнакости људи, а исповедање различитог морала за робове и господаре. „Само према равнима себи постоје обавезе, према бићима нижег ранга може се поступити према нахођењу". Ова виша раса људи и јесте циљ историје. Полазећи од ове идеје, Ниче долази и до свих осталих каказности свога учења — негирања љубави, сажаљења, пораста ратова, потпуног негирања демократских идеала итд. Запањујућа је проницљивост Достојевског који је предвидео једну од најкарактеристичнијих болести нашег века. Лик „натчовека" упорно је узнемиравао стваралачку машту Достојевског; у два своја највећа дела: **Злочин и казна** (Расколњиков) и **Браћа Карамазови,** не помињући већ другоразредна, он се враћа овом лику.

Сви проблеми које поставља Иван (од којих смо се дотакли само оних најважнијих) налазе се у међусобној органској повезаности. Они се тичу најсуштинскијих погледа на свет у XIX веку. Суштина вере овога века — јесте вера у бесконачни прогрес човечанства; у овој вери састају се све теорије прогреса, ма колико оне биле различите. Овај прогрес постаје циљ самоме себи, нема никаквог спољашњег императива који би тај циљ оправдао или га преокренуо у средство за неки виши циљ. Смисао тог прогреса — јесте највећа могућа срећа највећег могућег броја људи. Основно правило морала XIX века — јесте алтруистично служење прогресу. Као најистакнутији и несумњив израз ових погледа на свет појављује се теорија такозваног научног социјализма или социјализма уопште. Подвлачим да се учење социјализма теоретски јавља само као појединачни случај теорије прогреса уопште; могући су и други начини замишљања будућег развоја човечанства, али историјски гледано ово је најважнија, за наше време готово јединствено распрострањена теорија прогреса. У том смислу, између теорије прогреса уопште и социјализма посебно може да се стави данас знак једнакости.

Због тога су све Иванове недоумице, усмерене против владајућег учења прогреса, истовремено усмерене и против теорије социјализма која се не схвата само као економско учење већ као општи поглед на свет, рекао бих и шире, као религија. Иван изражава сумњу у погледу трију основних веровања ове религије: у погледу обавезности моралних норми, које налажу да се том безличном прогресу или срећи других људи жртвују лична срећа и интереси, затим у погледу оног што се може назвати **ценом** прогреса, у коме се срећа будућих покољења откупљује на рачун садашњих (чисто евдемонистичка верзија теорије прогреса), и на крају, у погледу будућности овога човечанства, коме се приносе све ове жртве.

Из реченога ви видите како у маленом градићу, у коме живе Карамазови, бије пулс светске мисли. Иван Карамазов је **светски** лик (иако још ни издалека није схваћен и оцењен). Достојевски се сам у том роману појављује као **свечовек**, кога је он тако страствено и красноречиво окарактерисао у свом говору о Пушкину.

Светски значај лика Карамазова биће нам јаснији кад га упоредимо са другим светским ликом — Фаустом. Можда ће неком изгледати да је ово поређење смело. Али ја ово промишљено чиним и сматрам га потпуно законитим. Поређење се, наравно, не односи на **форм**у ова два дела, која не може да се пореди, већ на њихов садржај. А са становишта овог последњег, Фауст и Карамазов се налазе у несумњивој генетичкој вези, један изражава недоумице XVIII, а други XIX века, један подвргава критици теоретски, други — практични разум.

У чему се концентрише патос Фаустове трагедије? Ово је драма о ограничености људског сазнања, драма, ако је дозвољено овде употребити философски израз, гносеолошка. Прве сцене првог дела **Фауста,** овог, неоспорно најгенијалнијег дела трагедије, изражавају скепсу Хјума и Канта. На Кантово питање да ли је могуће сазнање и каква је цена сазнања, Фауст, при крају живота преданог трагању за истином, одговара: „Und sehe, dass wir nichts wissen können. Das will mir chier das Herz verbrennen". То је **Критика чистог ума,** скептички схваћена. Фауст се предаје магији да би чаролијом задобио потпуно знање. Чинима чаробњаштва он призива духа земље — симбол универзалне космологије — покушавајући да га схвати и приближи себи, али од њега добија разоран одговор који га баца у очајање: „Du gleichst, den du begreifst, nich mir". Оваплоћена сумња и иронија — и над собом и над овим у свету — стоји тик до Фауста у лицу Мефистофела.

Фауст симболише европску мисао ослобођену туторства теологије, која покушава да хода својим ногама и која по први пут полаже себи рачуне о властитим снагама. Први део **Фауста,** понављам, јесте трагедија сумње у знање. Овај мотив специфично је карактеристичан за одређену епоху, или тачније епохе, а истовремено не губи овоју важност за човечанство. Фаустову сумњу мора да проживи сваки словесни живећи човек; проблему познања непрестано се враћа људска мисао — то је вечити проблем философије. Заједно са другим светским питањима и ово питање не трпи одговор који би уништио само питање. Фаустова питања постављаће се све дотле док буде живело и мислило човечанство; ето због чега и данас, сто година после стварања Фауста, његова драма нам се показује као нешто рођено, блиско и потпуно схватљиво. Таква је особеност светских проблема.

Историјски Фауст, човечанство XVIII века, излази из свога кабинета у друштвене борбе, он покушава да побегне од својих сумњи и да се заборави у друштвеној делатности. Центар тежине живота преноси се изнутра напоље, за циљ живота проглашава се делатност на корист људи. Видимо да се Фауст у другом делу показује већ као син XIX века, као проповедник друштвене делатности, дру-

* Јохан Волфганг Гете, **Фауст,** II део превео Бранимир Живојиновић, Српска књижевна задруга, 1985.

штвеног морала. Краће речено, остарели и умирући Фауст постаје пророк социјализма XIX века. Његов поглед на свет готово је једнак са погледима О. Конта и религије човечанства, бесконачног прогреса, који се показује као самоциљ.

Поглед на други свет нам је
запречен;
луд је ко трепћућ тамо очи скреће,
над облацима измишља себи равна!
Нек чврсто стоји и гледа по свету
свем:
ваљаноме он неће бити нем!
Што да у вечност тетураво хрли?
Што спозна, то нек хвата и нек грли.
Нек ходи по земаљског дана стази;
мирно нек иде и духове над спази;
у корачању даљем нека тражи
и шта је питања и шта орећа права.*

А предсмртна заповед Фаустова показује се као девиза савременог социјализма, коју непрестано понављају његови представници!

Мудрости сам тој врховној одан
ово ми душу сву напаја:
за онога су живот и слобода
ко сваког дана њих осваја.*

Дакле, **Фауст** се завршава теоријом прогреса. То је последњи теоретски корак који Фауст успева да учини пред смрт. Често се указује на недостатак унутрашњег јединства између првог и другог дела **Фауста.** Ова примедба је оправдана у том смислу што се други део не појављује као одговор и решење питања постављених у првом делу. Фауст не решава гносеолошки проблем који је сам поставио, него бежи од њега, престаје да се њиме бави. Хармонију духа он налази у равнотежи различитих својих способности, глас срца и код њега даје одговор на питања разума. На тај начин друштвена делатност се за Фауста показује као теоретски pis-aller, практично а не теоријско решење питања. Друштвена делатност за њега је само факат, а не и теоријски

резултат. Али чиме завршава једно поколење, тиме започиње друго. А оно што за једно поколење представља крвљу добијени резултат, за друго, које започиње од тога места, ствара проблем; тако, завештање Фауста постаје проблем за Карамазова. Као што смо горе рекли, све недоумице Иванове чине у целини **проблем социјализма,** не у економском смислу, како га постављају у последње време, на пример, Бернштајн и сва економска литература, него у смислу етичког гледања на свет, како га поставља савремена философија, посебно Ниче, дакле не његова теорија, него његова религија. Иван није социјалист, ништа нам не даје повода да га сматрамо активним социјалистом, али је он потпуно обузет овим погледима на свет, он је дете социјализма, али дете маловерно, сумњичаво. Није неопходно прихватати идеје оца, па да се буде његов син; понекад негирање сведочи о далеко страственијем односу према порицаном учењу, него равнодушно његово прихватање. У том смислу може се рећи да се Ниче са својом мржњом према социјализму појављује у потпуности као продукт назора социјализма, као његов незаконити духовни син. Велики дух Достојевског запазио је све основне особености новог погледа на свет; не прихватајући га, он непрестано размишља о њему, а трагови те напрегнуте и страствене мисли сачувани су у многим његовим уметничким делима (на пример, **Зли дуси)** и, у публицистичкој форми, у **Дневнику писца.** А те своје мисли, своје неверовање, он је изразио уметничком јасноћом преко Ивана Карамазова. **Браћа Карамазови** последње су и најзрелије дело великог писца. Можда му је његово неверовање помогло да дубље сагледа проблеме овог погледа на свет; његово око било је отворено и за његове слабе стране, за његове теоријске пукотине. Достојевски је гледао на назоре социјализма исто тако као и на духовно стање Иваново, као на нешто попут болести, али болести у порасту, као на пролазне погледе на свет који претходе

вишој синтези која треба да се састоји у стапању економских потреба социјализма с начелима философског идеализма и у оправдавању првих последњим. Неспојивост философског материјализма или позитивизма са оним етичким замахом који је потребан социјализму, болест религиозног неверовања која паралише и социјални идеализам — то је дијагноза коју је Достојевски кроз лик Ивана Карамазова поставио европском напредном друштву. И нама се чини да историја потврђује истинитост ове дијагнозе. Можда је и за назоре XIX века, уосталом, Достојевски наменио велике јеванђељске речи, које је он узео као епиграф за роман, а које одражавају закон сваког здравог развитка: „Заиста, заиста вам кажем: ако зрно пшенично паднувши на земљу не умре, онда једно остане; ако ли умре много рода роди" (**Јован** 12,24).

Дакле, Иван Карамазов исказује муке и сумње XIX века, као Фауст XVIII. Док се последњи јавља као представник епохе са назорима индивидуализма, дотле је Иван Карамазов скептични син епохе социјализма. У томе је светско значење лика Карамазова.

Али како се све велико јавља у националном облику, показујући светске, свенационалне црте датога лика, морамо обележити и националне. Непосредан утисак говори сасвим одређено да Фауст, остајући светски лик истовремено јесте Немац од главе до пете, који ту и тамо запањује филистарством; исто тако је несумњиво да је Иван Карамазов Рус, са којим свако од нас мора да осећа крвно сродство. Тачније говорећи, Иван је руски интелектуалац од главе до пете, са његовом страшћу за светска питања, са његовом склоношћу за отегнуте разговоре, са непрестаном самоанализом, са његовом болесном, измученом савешћу. У последњем показатељу ја видим најсветлију и карактерну црту руске интелигенције, црту која је много пута запажена у литератури; у извесном смислу може се рећи да целокупна наша књижевност и већи део публицистике директно или посредно говоре о тој болести савести. Признајем да волим и ценим ову црту руске интелигенције по којој се она, по мом мишљењу, разликује од западноевропске. Она додаје ореол моралног мучеништва, она искључује самозадовољство и културну буржоазност, она продуховљава. Тако нам понекад лице тешког болесника изгледа лепше, интелигентније, благородније, него здраво и румено лице.

Болест савести, та чудновата болест, одређује цео карактер наше културе и, ја мислим, целог нашег философског развоја. Већ сам поменуо релативно бесплодну руску философску мисао; међутим, ми Руси мучени смо непрестаном и снажном метафизичком и религиозном жеђу; како примећује Иван, ми се стално носимо, у овом или оном облику, са светским питањима. Немоћ наше философске мисли, без обзира на све ово, проузрокована је истом оном болесном савешћу. У свакој теорији ми тражимо, пре свега, одговоре на питања савести, тражимо практична упутства. На тај начин ми до теорије долазимо од практичног завршетка, одакле је немогуће доћи до драгоцених теоретских закључака. Отуд недостатак спокојства, претерана страст, која се нехотице уноси у теорију и замагљује њену јасноћу. Из истог тог разлога, од свих великих проблема философије наш омиљени проблем јесте етички. Етички проблем, на пример, чини цео садржај философије грофа Толстоја, овог типично руског философа. У томе је њена животност, у томе је и њена пуна метафизичка слабост. Полазећи од етичког проблема, њиме се ограничавајући, тешко је изградити целовит и драгоцен философски или метафизички поглед на свет. Кант је од **Критике чистог ума** дошао до **Критике практичног ума** и до позитивног учења о моралу; ми чинимо управо обрнуто. Иван Карамазов се показује прави Рус управо тиме што је потпуно окупиран етичким проблемом; поразна је равнодушност овог снажног философског ума за све остале проблеме философије, на пример за теорију сазнања. И обрну-

то, Фауст, који иступа са гносеолошким проблемом, показује се као прави Немац, са њиховом задивљујућом снагом философске мисли и са њиховим философским Grübeleien (немамо чак ни руску реч за тај појам).

Осетили смо, дакле, код Ивана Карамазова нашу рођену болест, која представља нашу националну одлику, болест савести, и сагледали у њој њену основну психолошку црту.

Откуда да се болест савести у тој мери показује као наша национална црта? Одговор на ово питање свакоме је јасан. Због тога што између идеала и стварности, између захтева савести и разума и живота код нас постоји огромна провалија, страшан несклад, и од тог несклада ми и постајемо болесни. Идеал, по своме значењу, не одговара стварности, он је пориче; али степен овога неслагања може бити различит, и у Русији се то неслагање мери разликом од неколико векова, јер док интелигенција у својим идеалима иде укорак са најнапреднијом европском мишљу, дотле наша стварност у другим погледима више векова заостаје за Европом. Ето због чега нигде у Европи живот не понижава тако дубоко на сваком кораку, не мучи, не унакажава, као у Русији. И сва ова морална туга због тога неслагања у свести интелигенције показује се у осећању моралне одговорности пред народом; а пуном и плодотворном сједињењу с њим сметају неразумне, али још увек непобеђене силе. Ову тугу руског интелектуалног срца са генијалном једноставношћу и потресном снагом изразио је Достојевски у једном лику у том истом роману. Митја Карамазов, измучен саслушавањем судског иследника припалио је на обичном сандуку и сања сан.

„Гле он као да путује негде кроз степу, тамо где је служио давно, још пре, и вози га по лапавици на таљигама пар мужика. Само као да је хладно Митји, почетак је новембра, а снег веје крупним мокрим пахуљицама, и падајући на земљу одмах се топи. Живахно га вози мужик, као да замахује; он има русу, дугачку браду, али није старац, ту му је око педесет, на њему сиви сељачки гуњ. И гле, недалеко је насеље, назиру се избе тужне-претужне, а половина изби је изгорела, вире само нагорела брвна. А на улазу поређале се жене, много жена, цео ред, све мршаве, испијене, лица им некако мрка. Ено посебно једне на крају, коштуњава, висока растом, изгледа да јој је четрдесет година, а можда и само двадесет, лице јој издужено, мршаво, а на рукама јој плаче дете, и груди су јој, вероватно, такве усахле, и ни капи млека нема у њима. И плаче, плаче дете, и ручице пружа, голишаве са шачицама, од хладноће сасвим некако помодреле.

— Зашто оне плачу? Зашто оне плачу? — пита Митја, одважно пролећући поред њих.

— Дите — одговара му возач — дите плаче.

И поразило је Митју то што му је он рекао по своме, по сељачком: 'дите', а не дете. И њему се допада, што мужик рече 'дите': као да је тужније. А због чега оно плаче? домишља се, као глуп, Митја. Зашто су му ручице голишаве, зашто га не умотају? А дете прозебло, промрзла му одећица, па и не греје.

— А зашто је то тако? Зашто? — још не престаје глупи Митја.

— А несретници, погорелци, хлеба немају, на сагорелом месту просе.

— Не, не — све као да не разуме Митја — ти реци: зашто ово стоје погореле мајке, зашто сироти људи, зашто сирото дите, зашто гола степа, зашто се они не грле, не љубе, зашто не певају песме радосне, зашто су они тако поцрнели од црне невоље, зашто не хране 'дите'?"

Тај сан непрестано, целог XIX века, сања руска интелигенција. Сања га она и данас, 1901, јер у многим губернијама, на удаљености много хиљада врста и усред више милиона становника гладује и плаче дите. До нас пригушено допире његов плач, а ми чак не можемо по со-

пственој иницијативи да му помогнемо. Нека се сања овај сан, и нека болује наша савест све дотле, док ми нисмо власни да научимо „дите“, не можемо да га нахранимо, све док је оно „бедно и поцрнело од црне невоље“, све док се „не грле, не љубе, не певају песме радосне!“

Превео са руског
Предраг Миодраг

■

Модерна уметност у светлости иконе

Павле Евдокимов

Западна теологија је од својих почетака испољавала извесну догматску равнодушност у односу на духовну вредност сакралне уметности, иконографије која је, упркос свога дугог мартирија, веома поштована на Истоку. У сваком случају, промислом Божијим, уметност Запада је у односу на богословску мисао била у закашњењу, али све до XII века она ипак остаје верна заједничкој традицији, како на Истоку тако и на Западу. Та заједничка традиција живи потпуно у величанственој романској уметности, у чуду катедрале у Шартру, у италијанском сликарству које још увек гаји **maniera byzantina** — византијски стил. Али почетком XIII века, Ђото, Дучо, Чимабуе, уводе оптичку извештаченост, перспективу, дубину, игру светлости и сенке, илузију. Ако уметност постаје све вештија, пречишћенија, све осмишљенија у свом трансценденталном елементу, она је све мање непосредно разумљивија у њеној трансцендентности.[1] Недавне студије откривају чак у визији Фра Анђелика снажан утицај доминиканског интелектуализма. Прекидајући са канонима традиције, уметност није више саставни део литургичке тајне. Све аутономнија и субјективнија она напушта своју небеску „биосферу“. Одећа светитеља нам више не даје утисак да под њеним рубовима осећамо „духовна тела“, а чак се и анђели у нашим очима појављују као бића од крви и меса. Сакрална лица се понашају као и остали свет, обучени су и стављени у савремени амбијент уметника. Још један корак, и библијска прича, чудесни догађај, само су још прилика да би се научно насликао портрет, анатомија, пејзаж. Разговор духа са духом се губи, визија, „пламене ствари“ уступа место емоцији, усхићењу, разнежности. За Мориса Денија, Леонардо да Винчи је претеча Христа типа Манкакског, Тисоа, и на крају исте емоционалне линије доћи ће садашње слике „Светог Срца“. Исто тако, када распеће својим пренаглашеним реализмом утиче на нервни систем, неизрецива тајна крста губи своју тајанствену силу, бри-

[1] Византијски Христос, ελκομενος, понижен и измучен, сам врши своје последње успињање на крст као Господ свих ствари. Св. Јован Златоуст каже: „Гледам Христа распетог а видим Цара". Напротив, у уметности Запада после XIII века, Исус човек бола, у срцу самог долоризма, напуштен је од Духа Светог као Христос Андернаха из Келна, као **Побожни Христос** из Перпињана. У тражењу реализма XV век још више истиче слику патњи и смрти, појављује се култ пет рана, Свете крви, инструменти страдања, Христос напуштен ту чека своје муке и, **Дева Пиета** коју ниједан голуб не подржава у њеном болу.

[2] L. Bouyer, **Западни католици и византијска литургија,** у Dieu-Vivant, бр. 21.

ше се. Када уметност заборави сакрални језик симбола и третира пластично „религијске теме", дух трансцендентног више не прелази преко ње.

У другој половини XVI века, велики стилисти као Ле Бернен, Ле Брен, Мињар, Тјелопо, раде на хришћанским темама са потпуним одсуством религијског смисла. Данас, такозвана сакрална уметност која се налази у црквама потпуно је лишена сакралне димензије. Али дајмо реч једном западном теологу: „Читав спор о 'сакралној уметности', који се жучно води у овом тренутку на Западу, одвија се на терену и расправља у алтернативама које су исто тако врло значајне и које откривају тоталну хетерогеност између сакралне уметности Запада и Истока. Тачније, овај спор показује да западна религиозна уметност, ако се узме било која концепција, нема апсолутно ничег сакралног, у оном смислу у ком су сакралне иконе. То је потпуно субјективна уметност која иде на то да изрази религиозно осећање. Све то дивно илуструје чињеница да религиозна уметност на Западу није уграђена у литургију, и да не постоји више појам о томе да би она то требала бити... Не постоји више престо у Сен Виталу (Равена) нити литургички предмет уопште. Ипак, човек се очигледно налази у цркви, где се очекује сусрет са светим тајнама. У нашим бољим и осредњим црквама, отприлике од готске епохе, миса се може служити сваки дан, наћи ће се нешто да побуди личну побожност али ништа се не разликује од атељеа или музеја, нити постоји нешто што би ујединило у тајни сликарство и скулптуре који покривају зидове."[2]

Крајем XVIII века, уметност видљиво губи органску везу између садржаја и форме и понире у ноћ раскида. На срећу, уметност остаје сложена, она успева да сачува све токове, али извесне тенденције доминирају мењајући њено лице. Ми ћемо пратити једино развој тенденције која се завршава у чистој апстракцији.

Када „познати" није више став обожења, једна молитвена заједница, знање се одваја од контемплације, сазерцања. Одустаје се од продубљивања унутрашњег духовног живота, идући чак до сусрета са Трансцендентним и преко њега са сваком животном стварношћу, да би се постигло „знање за моћ" и повећање ове моћи над стварима овога света. Али се онда биће празни губећи свој суштински садржај свој небески корен, постаје неприродно десакрализује се, и свест открива **dassein,** биће које је ту, само да би се објавило као „биће за смрт" притегнуто ништавилом. Уништава се стварно рашчлањавање његових елемената изазивајући непремостиве дисконтинуитете. Човеку још само остаје духовност душе што је потпуно акосмично, или морализам воље, али и једно и друго забрањују му преображено дејствовање на материју. Есенцијалистичка философија, са њеним затвореним супстанцама, вођена принципима узрочности, или егзистенцијалистичка мисао са њеним трансценденцијама без онтолошке дубине, не могу да се отворе на енергетском динамизму сличности и партиципацијама које истинито обожују. Нема више песника за космичку литургију јер тама тела није засејана таворском светлошћу, и слава не цвета више у запуштеној природи.

Уметност је под „доминантним" утицајем света и његове мудрости. Уметник, усамљен више него икада, тражи неку врсту „над-предмета", „над-реалности", јер за њега једноставну стварност није више могуће директно изразити. Јуначки, али безнадежно, он се труди да поново пронађе заборављену тајанствену страну ствари овога света. Тражећи да упозна секуларизовани предмет, заборавља његову тајну; насупрот томе, истраживачки рад кроз реакцију, кроз безнадежност саме те тајне, чини да се ствар губи и тако води у апстракцију докетиста, ка фантасмагоричној игри сенки без тела.

Може се приближно утврдити датум прекида са прошлошћу која је на неки начин изашла из ренесансе и рађања мо-

дерне уметности, од изложбе код Надара 1874. Независно, крајње субјективно сликарство које се протеже од дубоке забринутости код Сезана, до трагичне муке Ван Гога, показује потребу обнављања које тражи да испољи стања душе никада задовољене. Импресионизам и експресионизам преносе субјективне реакције мрежњаче или нервног система уметника. То је сликарство прилике, емотивна интерпретација случајног. **Уљани** предмет се разлива у светлећој и хроматичној плазми. Потез издељен и напоредо постављен, следи колорисане вибрације светлости и тражи синтезу у хватању тренутног. Кубизам, са своје стране, рашчлањује живо јединство на његове геометријске елементе, и реконструише слику интелектуално као математички проблем. Он напушта игре светлости и боје, и анализира предмет онако како се он представља машти, стављен у умањени простор са две димензије или, насупрот, вишедимензионалан, као атом физичара. Надреализам дереализује овај свет и њему претпоставља један други, измишљен, идући до границе где се назире једна надегзистенцијална аура. Уметност се ослобађа сваког „канона", сваког правила; када је „теургична", она улази у магичне силе инкантације, у лажне трансценденције, истинске „метафизичке побачаје". То је мода црних маски, моћ која преноси халуцинацију, фалсификате лажних окултних симболизама, композиције инспирисане армираним бетоном, атомом и ракетом, пластичне слике чисте брзине, скулптура од гвоздене жице. Огромни притисак „прашњавог и угушујућег" универзума рађа модерну игру, сатанизирано ходање које не води нигде. То је ужасна слобода сваког уметника да представи свет, по слици своје разорене душе, идући до визије једне огромне утробе у којој гмижу ишчашена чудовишта. Свуда се сусреће дисконтинуитет испрекиданих ритмова, синкопираних дисолуција облика, нестајање јасних садржаја, теме, смисла речи у поезији и мелодије у музици.

За модерну испарчану свест предмет не постоји у свом јединственом облику већ се облачи у многобројне видове. Пре него што ће нестати, предмет се опире у последњој агонији, појављује се искривљен и у грчу. Садржај ствари, и покожица лицâ се распада, све је раздељено, атомизовано, дезинтегрисано. Стварност тако схваћена одсликава свест која је сама по себи расцепана и њом се напаја. Човек више није господар рушилачких настројења природе. Он више њима не командује својим духом, већ их региструје и још их погоршава својим одбијањем да интервенише. Некада су ствари постављале питање, а уметник им је одговарао, чинећи да живе у пуноћи под његовим стваралачким погледом, враћајући им њихову девичанску невиност, враћајући их „себи", њиховој безазлености, благости, искрености. Модерни уметник пре него што почне да гледа свет пита своју душу и примењује на ствари своју „рушилачку" визију, постаје саучесник првобитног одметништва које хоће да се ослободи, пре свега, смисла и сваког нормативног начела. Један такав повратак на првобитном хаосу убрзава пропадање времена и сужава биће до ништавног сиромаштва. Материја се раствара губећи своје облике, она се посматра у временском атому из кога су избацили трајање, и дрхтање живог лица, поверење погледа. Сваки од њених делова живи свој посебан живот. Славни Гојин Сатурн глође човечију супстанцу. У тренуцима превирања пред крај средњег века, кроз отворе тада настале, надиру суморна испарења и гамижу ослобођене жудње, вечно разливање похотâ. Ирационалне демонске снаге избијају на површину и шире се по свету. Гојин човек је опседнут чудовиштима која избијају из његове подсвести; код Боша је чак и рајски пут у форми дугачког бесконачног тунела који ће инспирисати Кафку и Фројда. Пут је мрачан, угушујући, потпуно неизвестан када се ради о крајњем исходу. Али ни човек с пикасоовске тачке гледишта и његове „сурове линије" не охрабрује сувише. Веро-

ватно тако ђаволи виде свет у окултној оптици, из које је избачена недокучива слика Божија.

Универзално изједначавање разједињује Једино, Идеју, Тајанствено и замењује их магијом покрета који се врти око себе самог. То више није вечност коју је грех исецкао на време, већ време исецкано на ништавило. Није ли пакао исечак субјективног, продуженог и вечно заустављеног времена, сан без сањара, последње уточиште непостојећег? Ултра-модерно постојање не познаје уздизање бића ка вишем достојанству ни његово узрастање, као ни прогресивно смењивање догађаја, већ коегзистенцију цепања одсјаје који се проналазе без повезаности и последичног поретка. Усмерено трајање уступа место симултаном, тренутности, футуризму и тако ствара псевдо-есхатологију повратка на основном. На крају крајева, леш се не креће, он се простире. Још је Достојевски пророковао да би човек изгубио свој спољашњи облик ако би изгубио веру у божанску Целовитост. Некада су велики мајстори, дотичући се било ког делића бића, имали осећај да држе у рукама живи свет у његовој целини. Данас на огромним паноима, свет се своди на сиромаштво извесних фрагмената.

Погледајмо само славну Липшицову Барбару од бронзе. Она нема епидерм, покожицу, оно што се види одговара лицу, али на лице уопште не личи. Вајар се ставио у унутрашњост Барбаре и одатле преноси унутрашње осећаје. На тај начин он сликовито представља своје унутрашње осећаје. Испреплетеност жица, чворови, испупчења, удубљења, откривају Барбарине осећаје који нам долазе у сусрет. Њен унутрашњи духовни живот је представљен без икакве аналогије са обичном природом. То је церебрална уметност, која не истражује смисао или тајну циља, већ функцију, однос, зависност. Тако се вајар Хенри Мур бави пројекцијом једне супстанце у другој и поставља питање шта бива са људским телом сагра-ђеним од камена. Исто такво је интра-атомско сликарство или атомска мистика Салвадора Далија или Франсиса Пикабије.

Нефигуративна уметност, неформална и апстрактна, уклања сваку онтолошку базу негирајући сваки конкретни предмет. Јабука није црвена већ црвенило у њему самом, обојена мрља чије је значење разумљиво једино уметнику.

Шопенхауер је говорио да све уметности имају тајанствену тенденцију ка „музикалности". Музика је, дакле, међу уметностима једина која се уопште не бави имитацијом облика овог света. Упркос, или може бити захваљујући тој одсутности, Кандински, Маљевич, Купка, Мондријан следе Малармеову жељу: „позајмити од музике њене законе и њене силе". Надарени виолончелиста Кандински назива своје скице „импровизације", а своја завршна дела „композиције". Купка слика „Фугу у две боје", и „Топлу колорацију"; Паул Кле, музичар и композитор, бави се у свом сликарству метаморфозама у сталном лирском или експлозивном проклијавању. Напротив, музичар Скрјабин је говорио о „симфонији светлости" и о звуковима које изазивају асоцијације боја. Био је пасиониран идејом „светлости која тече" заједно са звуковима, и која се одвија у времену. Сирваж, Беоти, Кан, Валенск остварују тај сан на кинематографским тракама и експериментишу на „обојеним ритмовима", Рихтер иде тако далеко да прави апстрактне филмове.

„Конкретна музика" елиминише мелодију, хармонију, контрапункт. Док, по Моцарту, целина мелодије претходи њеном раздвајању у делове, рашчлањавање прелази из упоредног слагања изолованих звукова у дисконтинуитет теме Стравинског, најзад у чисту вибрацију и у хаос ослобођених шумова. Симптоматично је да Борис Билински у својим истраживањима о „континуитету форми и боја без теме", тачно илуструје Дебисија и Равела, код кога се већ појављује музи-

кални мозаик, наставак делова без потребе за неком органском везом.

Сликар Чурлионис (пре него што ће окончати свој живот у једној болници) одражава у својим „сликама-сонатама" без теме „музичку осетљивост света". Маљевич је осетио у себи мистику ноћи у којој се свет поново ствара онакав какав би могао бити. То је малермеовска „поноћ" и његова „кап ништавила". Творац „супрематизма" Маљевич истражује највећи интензитет „одсутности". Простор лишен текстуре постаје „садржилац без димензија, без просторних чинилаца, чиста априорна форма без сижеа и без предмета". Дијагонала је код њега у ствари идеја покрета у безваздушном простору. То је апстракција пречишћена до крајности, која налази своје обележје у црном квадрату на белој подлози. Он пише **Свет беспредметности** и говори о свету чисте идеалности лишеном сваке стварности која би могла да се представи. Франтишек Купка студира теологију, учи хебрејски да би читао **Библију** и служи као медијум на спиритистичким сеансама. Орфист слика „Фугу у црвеном и плавом" и преноси своја метафизичка искуства помоћу геометријских знакова и апстрактне нежности и осећајности. Церебрални, идеални свет је супротан свету реалном, оном који се опажа. Вертикални планови потискују тежину простора...

Код свих ових уметника „нефигуративно" сликарство познаје само пропорције и конструктивне односе, чисту ритмику обојених планова, дискурзивне линије и пластичне вредности. Кандински је изложио овај бескрвни мистицизам у својој књизи, философски врло слабој, под називом **О духовном у уметности.** Мондријан, члан „Богословског друштва", холандски калвиниста, тражи трансцендентно у стриктном односу линија које се секу под правим углом. Код Паула Клеа, више него код других, осећа се жеђ да се продре у сферу пре-света, провалију без облика и садржаја, о којој говори почетак **Библије,** чистој и идеалној могућности. Он мисли да изабрани уметници силазе до тог тајног места где те силе од пре постања света подгрејавају и хране сваку могућу еволуцију. То значи да садашња форма за Клеа није и једини могући свет. Може се овде и наслутити демијуршни покушај да се предосети и да се замисли космос који би се разликовао од оног кога је Бог створио. Исто тако надреализам кога налазимо код Андре Бретона, Макса Ернста, Пикабије, „систематским отуђењем" силом отвара врата ирационалног и љубопитљиво тражи тајно језгро ствари — Ding an sich — апстрахујући саме ствари. А свети Григорије Назијанзин подсећа: „Тешко уму који подмукло гледа тајне Божије."[3]

За Јавленског, пријатеља Кандинског, уметност изражава „носталгију за Богом". Дијагонале Маљевича, или кретање линија које се секу под правим углом и заустављају се испред квадрата, идеалан су геометријски знак за Апсолутно по Мондријану. Код великих утемељивача апстрактне уметности жеља да се продре иза завесе стварног света је очигледно „теософске", окултне природе. „На вишој платформи се налази тајанствено", пише Паул Кле. Нова епоха богопознања? Можда, али је она изван оваплоћеног Бога, то је познање идеала, и апстрактног Божанства изван божанског Субјекта.

Много више забрињавају форме „уметничког егзистенцијализма". Несвесно у бићу сања о искривљеном простору и четвртој димензији. Али, мамећи љубопитљиво људе, природа би могла да се освети. Маштовитост, опијена својим неограниченим могућностима, уводи халуцинације и делиријум, да би завршила у сировој уметности Дибифеа, у примитивној уметности умних болесника, у „мистичним кошмарима" Ернандеза, у животињству Копака, у „химеричким градитељима" Жироа, у апсолутном примитивизму. Андре Жид је говорио да се „уметност рађа из принуде а умире од слободе". Сексуално насиље опседа сликаре Геца и Осарија и вајаре Певснера, Арпа, Стала, Етјена Мартена. Поред „колажа" и аутоматског писања, нелогичност Макса Ерн-

[3] OR. XXXI, 8; P.G. 36, 141 B.

ста или Далија спаја фотографску тачност предмета са мењањем њихових функција (на пример, „течни сат"). Код Полока и читаве америчке школе action painting-a, аутоматизам брзине има за циљ да искључи свест. Боје су бачене на платно а да их сликар није ни додирнуо, да би се избегла свака намера, чак и несвесна.

Жорж Матје на једној позорници црта стање транса уз звуке конкретне музике. Једно огромно платно — десет квадратних метара — је потпуно покривено у времену од једног сата. Тубе су поцепане, покидане, боје се разливају, тако рећи саме, у сагласности са магичним трансом. На крају, уметник је у стању потпуне исцрпљености. Импулсивна спонтаност утробе у предсвесном хаосу. Велики панои Бернара Бифеа намерним скрнављењем врло су симптоматични. Његова једина тема је да покаже стравичне птице са укоченим лешинарским погледом које газе голо женско тело. Сви застори, чак и анатомски, су уклоњени, а положаји тела, веома добро проучени, иду до крајњег бестидног скрнављења људског бића. Испред ових паноа, са њиховим карактеристичним мирисом трулежи, на ум долази мисао једног одељка из **Лествице** св. Јована Лествичника: неки светитељ „видевши женску лепоту плакао је од радости и певао Творцу... Такав човек је већ васкрснуо пре васкрсења свих".

Ако би се и замислила зидна декорација пакла, поједине уметности би данас могле да одговоре том задатку. Библијски „Лукави", кога Лутер преводи са „онај који мршти нос", направио је од своје егзистенције горни занат да се подсмева бићу. А то се може радити чак са мирном савешћу и укусом, уметнички, неприметно за себе и за друге. Ради се о отпору „слици и прилици Божијој", чак и више, отпору Богу „човекољупцу" који својом светлошћу обасјава људско лице. Апстрактна уметност, по својој природи, нема ничег у себи да би спознала „Логос који постаде тело". Шта она може рећи о евхаристији, преображају тела, о васкрсењу? Таворска светлост без Христа, зрачење светих без светитеља, то је само један ухваћени зрак магичног огледала, паклени знак немоћи и празнине.

Између разних могућих философских приступа, софиолошка концепција најбоље дефинише природу апстрактне уметности. По тој доктрини, у њеном најкласичнијем изразу, дубље од феноменалног аспекта, по коме је биће у сталном покрету и мењању налази се „идеална" основа у платоновском смислу овог израза. Она је састављена од идеалних нормативних начела која се могу назвати логоси бића и ствари. Овај идеални свет, који постоји изнад временских и просторних форми бића кога структурише и испуњава, назван је тварна Софија (Мудрост). Тварна и земаљска, она је слика небеске нетварне Софије која, по светоотачком учењу, обухвата идеје Бога, његове стваралачке воље о свету. Обе Софије су радикално одвојене без икакве могуће конфузије. Идеална стварност, створена, онтолошки неодвојива од ствари, условљава и структурише конкретно јединство света, и сабира мноштвеност у Космос.

Свако сазнање састоји се у томе да се дође до јасне и разумљиве структуре емпиричких ствари и да се схвати њихово јединство. Присуство идеалног садржаја у видљивом облику, њихова хармонија, условљавају естетски аспект бића кога сваки уметник чита и објашњава. Дакле, захваљујући слободи духа, човек може да крши законе, може чак и да изопачује односе. То је зато што је његова слобода највећа у естетској сфери и Лепота додирује људско срце директно, без нужне везе са Добром и Истином. Тражећи бесконачно, људски ерос се може зауставити код тварне Софије, изједначити је са Богом, обожити природу. Чак и више, у тој сатанској идентификацији, може чак да помисли да је он сам извор космичког извирања, да помисли да је Бесконачан и да може без Бога.

Идеална, умна страна, постоји само да би утемељила и ујединила видљиви свет. Изван њене „биосфере оваплоћења" идеално нема ни смисао, ни циљ, ни разлог за постојање. Уметност је систем израза, нарочити језик чији се елементи односе на Софију и изражавају је као што то речи раде, мислима. Насупрот добро утврђеним знаковима, уметнички изрази носе свој садржај као јединствену и тајну поруку. У крајњој граници, они се већ дотичу иконе, приближавајући се религиозним симболима који су место где је онај који је представљен симболом увек присутан. У грчком језику речи које означавају ђавола и реч **симбол** имају исти корен, али ђаво дели оно што симбол везује. Симбол је тачка која спаја две обале: видљиво и невидљиво, земаљско и небеско, емпирично и идеално, и преноси их једно у друго.

Иконокласти су веровали у симболе, али због њихове уметничке „портретистичке концепције" (имитација, копија) они су икони одбијали симболични карактер и нису доследно веровали у мистично присуство обрасца у слици. Они нису могли да схвате да поред видљивог представљања видљиве стварности (копија, портрет), постоји једна сасвим друга уметност где слика представља „видљиво невидљивог" и тако се открива аутентични симбол. Они би радо прихватили апстрактну уметност у њеној геометријској фигурацији, на пример, крст без Распетог. Дакле, иконична сличност радикално се супротставља свему што је портрет и односи се само на ипостас (личност) и на његово небеско тело. То је разлог што је немогуће урадити икону живог човека и свако тражење сличности телесне и земаљске је искључено. У иконографији ипостас „ипостазира", усваја не неку космичку супстанцу (дрвена даска, боја), већ сличност као такву; небеска фигура ипостаси прихвата преображено тело кога представља икона.

Пуноћа којој све тежи оствариће есхатолошку синтезу „земаљског и небеског" (**I Кор.** 15:42-49). Уметност пророчки антиципира, кроз садашње несавршенство она назире савршенство, прича тајну бића. Али ако она напусти „биосферу оваплоћења", онда она мења природу, и када свесно одбија сваку сличност, она потања у апстрактно.

Зна се да математичка философија (типа **Brunschvicg**) тражи чисту мисао ослобођену од сваке антропоморфне форме. Све више и више наука се дотиче појмова који превазилазе могућности људског опажања. Исто као што се апстрактна уметност супротставља свим силама фигуративној уметности: „Заклињем се Природи да је више никад нећу представљати", објављује Купка. Извесно је да је ствар без софијанског садржаја апсурдна и плитка као и платна Фужерона или као она из „социјалистичког реализма". Али идеал без ствари је слеп и безначајан. То је исто као кад би се уметност одигравала на Аристотеловим ентелехијама које би изгубиле место свог остваривања.

Са софиолошке тачке гледишта, очигледно је да се апстрактна уметност (**ab-trahere — вући, извући из стварног**) одиграва на напуштеној Софији, скренутој са њеног правог циља, изопаченој у самој својој суштини, у свом односу према реалном, ускраћујући јој њен циљ и чинећи је неразумљивом, јер је онда она Софија која је изгубила своје тело. Од тада, она постаје лажна могија тренутка. Фантоми могу увек да понуде извесно естетско уживање. Они опседају рушевине издељеног света, али више не занимају никога. Кандински и Паул Кле могу достићи велику музикалност једноставно јер су генијални, али човек који посматра та дела осећа се нелагодно, непријатно, у том разрушеном свету, без присуства и без лица. Око може да слуша чак и глас тишине, али насупрот, одсуство боја само расејава ум и на крају га умара. Може ли се ући у заједничарење, учинити један гест нежности за једну од оних жена које је сликао Пикасо и које отац Сергеј Булгаков назива „лешеви лепоте", може ли се осетити жеља за молитвом испред Маљевичевог квадрата?

* **huis-clos** — апсолутна затвореност

Апстрактна уметност се одиграва на дуги извученој из њеног природног, космичког контекста. Човек се може дивити њеном сунчаном спектру, анализирати бесконачну варијацију њених боја, она ипак не уједињује небо и земљу, не говори човеку ништа суштинско. Али дуга није само игра боја, ни естетски предмет; по **Библији,** она је велики симбол савеза између човека и Бога. У иконографији дуга подржава тело Христа, Сведржитеља, у време његовог славног доласка. Апстракција одваја светлосне вибрације од њихових извора, литургичког Истока. Шта она може да открије молитвеном човеку који падне ничице на земљу пред муњом Божијег лица и каже: „У Твојој Светлости ми ћемо познати сваку светлост." Лепо није само оно што се допада; више од празника за очи, лепо храни дух и просветљује га. Изложбе показују да модерне форме не надживљују једна другу. Што је форма празнија у осмишљеном садржају, утолико је неограниченија у својим комбинацијама. **Неограниченост** израза апстрактне уметности показује стравично сиромаштво, **ограниченост** душе, јер неограничена у границама затвореног света не трансцендентира више заиста ништа. То је уметност **huis-clos**-а [затворених врата]* С друге стране, неограниченост Божанска се служи јединим и јединственим изразом Оваплоћења: „Извесно је, дакле, да си Твојом природом неограничен, али Ти си се, Господе, сам ограничио под плаштом тела." У јединственом лику Христовом Бог је присутан, и са њим све људско. Свештеност светитеља, њихова иконографска непомичност, скоро укоченост, та ограничена спољашњост форме, открива неограниченост њиховог духа. Из њихове чеоне позиције, без икакве извештачености, ми горимо од њиховог погледа, али не сагоревамо.

У властитој вредности симболâ, икона превазилази уметност, али је исто тако и објашњава. Ми можемо без резерве да се дивимо делима великих мајстора свих векова и да их сматрамо врхунцем уметности. Но икона ће се држати по страни, као што ће се **Библија** увек стављати изнад универзалне поезије и литературе. Осим ових изузетака, укратко, уметност ће увек бити формално савршенија од иконографске уметности, јер ова последња, заиста, и не тражи то савршенство. Њена пренаглашеност би чак штетила икони, постоји опасност да унутрашњи поглед откривене Тајне буде расејан, одвучен, деконцентрисан, као што би пренаглашена поезија штетила сили библијске речи. Лепота иконе је у хијерархијској равнотежи екстремног захтева. До извесне границе она је једноставни цртеж; изнад ње а сагласно контемплативности генија иконографа, икона зрачи стриктну лепоту саобразну њеном обрасцу, Ономе који је „Бог сликарâ неба и онога што је изнад неба", по речима св. Василија Великог.

Будући експресивна, уметност може изражавати различите садржаје. Слободна, она може да се поистовети са иконом као једно Рембрантово платно — као што може да се удаљи од сваког религијског садржаја; у крајњој граници може да пређе у чисту функцију знака или да постане само естетски предмет, уметност због уметности, украс; на крају, може променити своју природу и престати да буде уметност.

Фигуративна уметност нам највише даје преображавајућу визију мајстора. Она узима Софију земаљску у хармонији њена два аспекта, реалног и идеалног. Њој пева и гради софијански Храм. Али да би храм постао пребивалиште божанске Лепоте мора свесно да се отвори вером и светошћу човека, на Светлости божанској, на Мудрости нетварној. Тварна Софија је само нејасно огледало славе, помућено падом, и зато сама уметност остаје дубоко нејасна. Да би се сусрела Лепота, лицем у лице, да би се достигло њено благодатно зрачење, треба кроз трансцендентност, кроз превазилажење осећајног и разумљивог, прекорачити тајне капије Храма, а то је **икона.** То више није призивање, већ Парусија,

долазеће Присуство, Лепота долази у сусрет нашем духу не да би га очарала, већ да би га отворила пламтећој близини личног Бога. То је силажење небеске **Мудрости** која од земаљске Софије прави зрачеће пребивалиште, купину несагориву. Уметност иконе није аутономна; она је укључена у литургичку Тајну и разлива светотајинско присуство. Она прихвата извесну „апстракцију"; могло би се рећи, извесну транс-фигурацију. У својој слободи композиције она располаже слободно елементима овога света потчињавајући их духовном. Она може представити Богородицу са три руке, учинити да мученик хода држећи у рукама своју главу, дати „јуродивом" црте пса, ставити лобању Адама у подножје крста, персонификовати космос представљајући га као старог цара и Јордан као рибара, обрнути перспективу и учинити да простор и време достигну врхунац у једној тачки. Светлост служи икони као боја и тиме чини беспотребним сваки извор светлости, као у Небеском граду Откривења.

Фотографија је ослободила уметност извесних функција сличности и контрастом јасно показала да је уметност увек имала намеру не да репродукује природу, да прави верну копију, већ да пластично преображава стварност. Ако Манесије, на пример, тврди да је „фигуративно Обећана земља" и да је уметност вредна само ако произилази из природног оплођавања, она, у сваком случају, у очима уметника је с оне стране непосредне фигурације у кореспонденцији унутрашњих квалитета, у ритму бића. „Сликати, говорио је Маларме, не ствар, већ последицу коју она изазива." То је тражење духовне чистог чија је стварност још увек у сажетости и која се налази код Базена, Ле Моала, Бисијера. Али Монеове „Нимфе" су већ извршиле радикално „отцепљење" од стварног и прелазе у чисту музикалност боја. Уметничка осећајност тежи да трансцендентира материјалне податке. „Ради се о томе", каже Манесије, „да се духовне вредности спољашњег и унутрашњег света оголе, аутентично пластичним средствима, транспозицијом учинити ове кореспонденције разумљивијим. . ."

Стари Хокусаи је мислио да „би требало живети 1300 година да би се могла нацртати једна грана", а можда целу историју да би се такли лица. То је недефинисано време, јер уметник живи у срцу драме модерног света, пуног неизвесности и питања. Нефигуративна тенденција иде у корак са секуларизацијом друштва, чак са опозицијом у технолошким круговима, против историјског елемента у **Библији**; њеном демитологизирању у теологији одговара дефигурација у сакралној уметности.

Наука је дубински изменила наш космички пејзаж. Очигледно је да се више не могу наивно користити слике васионе: рај горе, пакао доле и анђели који свирају. Али у апстрактној умтености, поред материје, форме су изгубиле њихов трансцендентни садржај. Бојећи се материје, уметничка дематеријализација дерелизује свет. Уметност тежи ка апсолутном али полази од празног, њена надахнутост не односи ништа са собом из овог света, ниједан делић свог тела. То је херметична уметност чистих ритмова чија је тема езотеричка (церебрална) субјективност уметника и његове несвесне игре. Он ствара неки свој свет где нико други не улази јер нема приступ, постајући пролазни ватромет.

С друге стране, у истраживањима сакралне уметности, елиптичке фигуре у графици, или потпуно поједностављене форме само погоршавају стање, јер ниједна од ових слика није истинита. Уметност окружује празна лица, то је боље него да их уништава, али се уметник осећа нелагодно јер не „види" ништа, и његова уметност је лажна, он копира или измишља и фабрикује нешто над-реално, неприхватљиво или безнадежно наивно. Ако профана уметност изражава незадовољство и забринутост, решење уметности која се назива религиозном је неодговарајуће, оно вара.

Организовање мрља од боје нуди известан квалитет светлости да би се при-

казало бесконачно, нарочито у **витражима,** исто као што је арабеска са њеним биљним елементима, палмицама, плетеницама унела мало фантазије у строгу романску архитектуру. Апстрактна уметност, ако не претендује да замени сакралну уметност, поседује декоративни и архитектонски смисао који је одувек постојао код ранијих орнаментичара. То је нижа уметност са извесним педагошким значајем за катихумене који се још налазе у предсобљу Тајне. Она може да нам помогне да схватимо да смо у присуству **Лепоте** не онда када нема више ништа да се дода, већ онда кад нема ништа да се одузме, јер она нема граница али не подноси никакав несклад.

Иако се то не може доказати, очигледно је да апстрактна уметност има своје корене у православној иконографији, у муслиманским арабескама, у трансцендентном. Схватити ту првобитну везу значи оживети узајамну грижу савести. Извесно је да је лепота била универзално проституисана и контемплација профанисана. Уметнички академизам, исто као и академизам теологије и говорништва, академизам хришћанског живота, сви ти академизми су изазвали праву побуну, страствено трагично истраживање истинитог. Али свака побуна носи у себи своју властиту трансцендентност, пакао постоји само светлошћу која светли у тами; надање супротном, дијалектика пакленог **Покајништва,** избија силовито из пригушене патње. Огромни рушилачки подухват својствен апстрактној уметности нека је врста аскетизма, очишћења, проветравања. Она је нека врста одговора чистоти душе, носталгији за изгубљеном невиношћу, жељи да се пронађе бар један зрак или блесак боје која не би била упрљана двосмисленом саучесничком фигуром одоздо. Није ли њено одбацивање форми овог света, њена дубља жеђ, неодољиво тражење нечег „сасвим другог"? Она оглашава немогућност да се живи као уметник у атеистичком затвореном свету, радећи над „мртвом природом" која више није материја васкрсења. Због свега тога модерна уметност је врло значајна. Она је донела ослобођење од сваке предрасуде. Она је избацила орнаменте и споредне ствари, она је срушила академске ужасе последњих векова, убила лош укус XIX века, и у томе је она освежавајућа. Спољашња форма је ослобођена. Али на том ступњу никаква еволуција више није могућа, кључ тајних веза је изгубљен. раскид између сакралног-трансцендентног-божанског и религиозног-иманентног-људског је тако радикалан да се више не може једноставно прећи из једног плана у други. Приступ унутрашњој „софијанској", небеској форми, контемплација, сазерцање кроз транспарентност невидљивог у видљивом осујећена је преградом на којој се налази анђео са пламеним мачем. Само још крштење огњем може васкрснути уметност у светлости последњих испуњења.[4]

Заустављање иконографије, у њеном полету, од XVII века, носи огромну одговорност за судбину модерне уметности. Самим својим ћорсокаком, ова уметност изражава очајнично очекивање чуда. Чудо као и свако чудо је непредвидљиво у својој форми. Оно је можда у девичанском погледу светитеља: у шаци земље оно види муњеносни траг Духа који, некада, у тој влажној земљи вајаше лице првог човека да би могао да прими светлост божанског погледа.

Модерна иконософија је повезана више него икада да поново пронађе стваралачку снагу древних иконографа и да изађе из укочене уметности „кописта." Ако је свет изгубио сваки стил као израз универзално људског и духовног заједничарења душâ, слика Бога нам данас намеће свој стил да бисмо тумачили наше време у његовој светлости. Верна својим коренима, али део еона Педесетнице, хоће ли икона знати да затвори свој светотајински круг са јеванђељем Парусије и људским лицем Тројичног Бога?

Литургија нас учи данас више него јуче да се уметност распада не зато што је она дете овог века, већ зато што је непослушна њеним свештеничким фун-

[4] Види одличну анализу W. Weidle у његовој књизи **Les Abeilles d' Aristée.**

кцијама: да прави богојављенску уметност, у срцу изневерених и покопаних надања, да постави икону Анђела Присуства, у „хаљини украшеној“ свим бојама, то је свето лице Богочовека, а с друге стране то је жена обучена у сунце, „Радост свих радости“, она која се бори против ових туга, и разлива нежност без престанка.

Превео са француског
Јован Цветић

■

Византијска црквена музика

Константин Каварнос

Византијска црквена музика, која је традиционална, званична музика грчке православне цркве, карактерише се, бар што се тиче њене унутарње суштине, једноставношћу или ослобођеношћу непотребне сложености, и чистотом без трунке било чега чулног, разметљивог, неискреног, као и непревазиђеном снагом и духовношћу. Што се тиче њеног спољног облика или техничког аспекта, њу карактерише чињеница да је потпуно вокална, без употребе инструмената, да је монофона, то јест, да употребљава мелодије за један глас.

Да ове особине карактеришу византијску црквену музику, и како то чине, постаће јасно у току излагања, нарочито када будем објаснио њену улогу и начин извођења.

Циљ ове музике није да истиче сјајне гласове певача, или да забавља паству, или да изазове естетско задовољство. Тачно је да певачи који изводе ову музику морају имати добре гласове а певање мора бити добро изведено и пријатно за слушање. Међутим, добри гласови и добро извођење нису у овој музици неки циљ за себе; а ни задовољство које она даје не представља за њу врхунац коме се тежи намерно, него нешто успутно, а затим, овој музици није смисао само естетско задовољство, него нешто много богатије и узвишеније. Циљ византијске црквене музике је духовни. Ова музика је на првом месту средство богослужења и обожавања; а на другом месту је средство за сопствено самоусавршавање, за испољавање и неговање човекових виших мисли и осећања, као и средство одбране и чишћења од његових нижих, непожељних мисли и осећања.

Намена ове музике као средства за богослужење састоји се у томе да се употреби за прославу Бога, за изражавање осећање молитвености, наде, захвалности и љубави према Њему. Употреба ове музике као средства поштовања састоји се у указивању части Пресветој Богородици и осталим светитељима. Њена употреба као средства за васпитава-

[1] **Мат.** 26:30; **Марк.** 14:26
[2] 19:37-38.
[3] 5:19.
[4] 3:16.
[5] 2:12.

[6] 16:25.
[7] 5:18-19.
[8] 3:16.
[9] 2.
[10] **Сабрана дела Светог Симеона Новог Богослова,** I део, ст. 60, 102, 145.

ње виших мисли и осећања од нижих неодвојива је од ових. Не постоји овде једна врста музике за прослављање Бога, друга врста за поштовање светаца, а трећа намењена преображају унутарњег живота верних, него је то једна иста музика која, имајући за непосредни циљ прослављење Бога, истовремено испуњава и ове друге циљеве. Јер, док славимо Бога и одајемо поштовање светима сами певајући псалме и песме или слушајући како други певају и прихватајући то у срце своје — тада осећања туге, мржње, гнева и тупости ишчезавају, а осећања скрушености, љубави, мира, духовне радости и усамљености буде се у нама.

Од самог почетка хришћанство је схватило вредност певања псалама и црквених песама као средства у **богослужењу.** Христос и његови ученици, као што Еванђеље сведочи, користили су певање у ову сврху. Матеј и Марко пишу да су после Тајне Вечере Христос и Његови ученици „отпевали песму“ и изашли на Маслинову Гору.[1] Лука, описујући исти догађај мало детаљније, каже:

> И кад се већ приближио месту где се силази са Маслинове
> Горе, све мноштво ученика поче у радости да хвали Бога
> из гласа за сва чудеса која су видели, говорећи:
> благословен је цар који долази у име Господње!
> Мир на небу и слава на висини![2]

И свети Павле, пишући Ефесцима, саветује им: „Певајте и појте Господу у срцу свом. Захваљујте свагда за све Богу и Оцу у име Господа нашега Исуса Христа.“[3] Затим, пишући Колошанима, св. Павле препоручује им да хвале Бога „псалмима, химнама, духовним песмама.“[4] А у својој **Посланици Јеврејима** он наводи Давидов псалам: „Објавићу име Твоје браћи својој, усред цркве певаћу Те.“[5] Најзад, у **Делима апостолским**, Павле и један од његових главних сарадника, Сила, употребили су појање као средство богослужења: „Око поноћи Павле и Сила у молитви слављаху Бога, а сужњи су их слушали. . .“[6]

У Новом завету налази се признање да црквено појање може да буде средство **духовног развоја.** У том духу, свети Павле саветује Ефесцима: „И не опијајте се вином, у којем је блуд, него се пуните Духом, говорећи међу собом у псалмима и појању и песмама духовним.“[7] Овде се јасно подразумева да је пракса појања или слушања псалама, химни и духовних песама уздизала духовно и отварала наше срце да примимо у себе Духа Светога. И у **Посланици Колошанима** апостол Павле каже: „Христова реч нека богато обитава у вама: у свакој мудрости учите и опомињите један другога псалмима, химнама, духовним песмама.“[8] То, дакле, значи да је црквено певање средство васпитања у Христовој Божанској Премудрости.

Учење Источних Отаца о овоме предмету, које је разбацано у њиховим бројним списима, развија идеје садржане у Новом завету. Многи од великих Отаца живо говоре о употреби псалама, славословја̂ и духовних песама као средства богослужења. У једном од својих писама[9] св. Василије каже: „Има ли ишта благословеније него. . . журити на молитву у освит зоре и приносити Творцу славословља и песме?“ Св. Јован Дамаскин, у петој песми Васкрсног Канона каже: „Устанимо рано у зору и уместо миомириса песму принесимо Владици.“ А Свети Симеон Нови Богослов каже: свака молитва и псалмодија је разговор **(синомилѝа)** са Богом у коме ми или молимо Њега да нам да̂ оне ствари које Он даје људима, или му се захваљујемо за Његове дарове или Га хвалимо за сва створења која је Он начинио, или казујемо о Његовим дивним делима, која је Он створио у различитим временима ради спасења људи и кажњавања неправедних, или казујемо велику тајну оваплоћења Сина и Логоса Божијег, и слично.[10] Треба напоменути да израз „псалмодија“ који су упот-

ребљавали грчки писци, не значи певање псалама само, него певање песама, уопште.

Што се тиче похвале светитеља путем псалмодије, Јован Дамаскин каже да их треба „поштовати као пријатеље Христа, као синове и наследнике Божије, као што Јован Богослов и Евангелист каже: **„А свима који Га примише, даде моћ да постану деца Божија.“**[11] „Због тога они нису више слуге, него синови; а ако су синови, такође су наследници Божији преко Христа.“[12] Један од начина како се ово поштовање изражава јесте појање „псалама, славословијâ и духовних песама.“[13] Тако, на пример, отпустителни тропар који се пева у част три велика учитеља Цркве, Св. Василија Великог, Св. Григорија Богослова и Св. Јована Златоустог, 30. јануара, каже: „Сви ми који волимо њихове поуке, сабравши се овде, похвалимо их у песмама, јер се они непрестано моле Светој Тројици за нас.

Источни Свети Оци изрекли су много озарених мисли о великој вредности коју појање има као средство унутарњег очишћења и узрастања, као средство за супротстављање и одстрањивање штетних, непожељних помисли (**логисмоі**), као и штетних и непожељних осећања, која они називају страстима, а појање је такође подстрек и храна за развој добрих, узвишених и пожељних мисли и осећања. Ево неколико примера. Свети Атанасије Велики примећује да кроз појање „нестаје у души немир и грубост и неред и разгони се туга“.[14] А мало касније он додаје да они који знају појање како треба „певају не само својим устима, него и својим умом, и много користе не само себи већ и онима који желе да их слушају. Тако свети цар Давид, појући на тај начин цару Савлу, угодио је Господу Богу, и одагнао је тиме ускомешане и луде страсти из цара Савла, и вратио му мир у души.“[15] Слично у једном од својих писама[16] св. Василије каже: „Учење о побожности храни душу божанским мислима. Може ли бити нешто благословеније, него подражавати на земљи појање светих ангелских хорова; журити на молитву у рану зору обожавати Створитеља химнама и духовним песмама; затим, када сунце светло сија и када се вратимо своме послу, молитва је наш пратилац на свим местима, да би зачинила наш рад химнама, као јело сољу? Јер стање душе у којој је радост, а не туга, јесте благослов задобијен појањем химни.“ А у другом писму[17] он тврди да се путем појања ојачава пажња и чува ум од лутања. Јован Златоусти, тумачећи 41. псалам каже: „Ништа, ништа не уздиже душу толико и не даје јој крила, ослобађајући је од земље и од привезаности телу, ништа толико не покреће душу ка премудрости и ка презирању свих брига овога света као једногласна мелодија и ритмичне свете песме.“[18] А тумачећи Посланицу Св. Павла Ефесцима, коју сам већ раније навео, он каже: „Они који певају црквене песме испуњени су Светим Духом, а они који певају сатанске песме испуњени су нечистим духом.“[19]

Евагрије из Понта примећује да „појање, дуготрпељивост и самилост заустављају узбуђење од гнева.“[20] Свети Јован Касијан (360—435) наглашава значај који појање има, у склопу са другим средствима, да очисти ум. „Поправљање ума“, он каже, „је у оквиру наше моћи и захтева напор са наше стране. Јер када дубоко размишљамо о Закону Божјем и то непрестано и са разумевањем, када певамо псалме и свете песме, уз то држимо пост и бденија... зле помисли постају малобројније и не налазе места у нашем уму.“[21] Свети Нил Подвижник учи да „појање успављује страсти и умирује тело“.[22] Свети Јован Лествичник примећује да „каткада прикладно појање псалама гаси жестину гнева на најуспешнији начин“.[23] А на другом месту он тврди да је „појање, по Светим Оцима, оружје против рђавих помисли“.[24] Другде, говорећи драматично о духовном унинију (чамовању, **Акидиа**), онај који има у себи демона овог порока исповеда: „Моји непријатељи, који ме сада држе везаног, јесу појање и ручни рад.“[25] И на другом месту,

[11] **Јован 1:12.**
[12] **Гал. 4:7.**
[13] P. G., св. 94, ст. 1164, 1165, 1168.
[14] P. G., св. 27, ст. 40.
[15] Ibid., ст. 40-41.
[16] 2.
[17] 207.
[18] P. G., св. 55, ст. 156.
[19] P. G., св. 62, ст. 129.
[20] **Добротољубије,** св. 1, стр. 34.
[21] Ibid., ст. 49.
[22] Ibid., ст. 107.
[23] P. G., св. 88, ст. 832.
[24] Ibid., ст. 680.
[25] Ibid., ст. 861.

говорећи уопштено, Св. Лествичник каже: „Коњ племените расе када почне да каса, загреје се, и што више каса све је расположенији за касање. Овде под касањем ја подразумевам појање, а под племенитим коњем ум **(нус)**, који, кад осети издалека духовну битку за коју је припремљен појањем, увек излази непобедив."[26]

Да бисмо успели у испуњавању ових значајних циљева, византијска црквена музика мора бити изведена на одређени начин. Она мора, у првом реду, бити певана у стању **пажње и духовне трезвености, са страхом Божијим,** побожношћу, скрушеношћу и смерношћу. Тако, Трулски Сабор (691—692) у 75. канону заповеда да „они чије је звање да певају у црквама... узносе појање Богу, Који зна све тајне, са великом пажњом и скрушеношћу". А Златоусти, тумачећи стих Апостола Павла: „Са псалмима, химнама и духовним песмама, од благодати појући у срцима својим Богу", каже да не треба да певамо псалме само устима, него у стању духовне трезвености: „Јер тек то је појање Богу — остало је само певање у ветар."[27] А Симеон Нови Богослов каже: „Када неко пева псалме, то јест, моли се устима, он то мора да чини са страхом, побожно и пажљиво."[28] Касније он додаје: „Ако вас замоле да будете канонарх хора, немојте то радити **безбрижно и олако,** него смислено, и са великом пажњом, као да својим гласом и руком ширите божанске речи вашој браћи, пред Царем свих, пред Христом."[29] А другде запажа да онај који је постао смеран, као што прави хришћанин и треба да буде, да ће он певати нову песму Господу, тј. да ће благодарити Богу чистим и скрушеним срцем — јер чисто срце је оно које је и смерно. Сваки други облик појања сем овог узалудан је и некористан. „Јер онај који не пева псалме на овај начин не може ни да разговара са Богом путем молитве, мада се труди много. Он ће певати и говорити молитве само устима, али ће својим умом мисли-ти о свим стварима које изазивају гнев Божији."[30]

Млитавост приликом појања је осуђена од стране Отаца. Већ смо видели да је **св. Симеон саветовао канонарху да не пева безбрижно и лено.** Свети Максим Исповедник, обраћајући се свима који тврде да воле Бога, бодри их да се посвете појању и молитви без тромости.[31] И св. Ефрем Сиријански (IV век) упозорава хришћане „да не буду јаки у расправама, **а млитави у појању".**[32] Међутим, исто тако је осуђено и **усиљено** и **претерано гласно појање.** 75. канон Трулског сабора каже: „Хоћемо да они који држе певницу у црквама не изводе забрањено дерање, ни да присиљавају свој глас на викање."

Јеремија Синајски (XVIII век), у своме препричавању **Лествице** св. Јована Лествичника, наглашава потребу да се **одржи правилан темпо** у појању, ни брже **ни спорије од прописаног.**[33] Он такође наглашава да треба пренети на слушаоце **сваки стих „целовито и савршено."**[34] Пошто мелодија и ритам псалма или песме истичу и појачавају смисао певачких речи, а речи опет дају ритму и мелодији посебан, одређен садржај, зато је важно да се **обе стране** изведу правилно и уравнотежено. Сваки стих, свака реченица, свака реч мора се певати тако да смисао текста не буде нејасан или промењен. Неправилно дисање при појању, пресецање стихова на недозвољеном месту, лош нагласак — све то мора да се избегне. Важно је то, кад се сетимо Павлових речи, које су често понављали свети Оци, да **„учимо** и **опомињемо** један другога псалмима и химнама и духовним песмама."

Историчари византијске музике сагласни су у томе да је византијска црквена музика била од самог почетка **искључиво вокална,** без музичких инструмената. Тако Х. Ј. В. Тиљард тврди да је „византијска музика била вокална и да ју је изводио професионални појац или је увежбани хор певао једногласно (унисоно). Инструменти нису употребљавани у Источној Цркви".[35] И Егон Велес бележи

---

[26] Ibid., ст. 1137.
[27] P. G., св. 62, ст. 64.
[28] **Сабрана дела Светог Симеона Новог Богослава,** I део, ст. 61.
[29] Ibid., ст. 373.
[30] Ibid., ст. 102.
[31] **Добротољубије,** св. 1, ст. 204.
[32] **Естетска дела Св. оца нашег Ефрема Сиријанског,** прев. Марко Д. Санорафос. Атина, 1864, ст. 69.
[33] **»Nea Klimax«, Нова Лествица,** изд. Сотериос Н. Схоинас, Волос, 1938, ст. 236.
[34] Ibid., ст. 173.
[35] **Византијска Музика,** у „Британској енциклопедији", 1941, св. 4, ст. 492.

ово: „Византијска црквена музика је била потпуно вокална... Употреба оргуља и других инструмената била је забрањена по храмовима."[36]

Извођење византијске црквене музике на **инструментима,** или макар само **инструменталну пратњу** уз црквено појање, Свети Оци Источне Цркве нису дозвољавали као нешто неспојиво са чистим, свечаним, духовним достојанством Христове вере. **Г. И. Пападопулос пише да су „Оци** православне Цркве, у складу са примером појања самога Христа и светих Апостола одредили да се у црквама изводи вокална музика, док су строго забранили инструменталну музику као световну и уживачку, и уопште као музику која изазива уживање без духовне вредности."[37] И св. Јован Златоусти, тумачећи стих из 143 (144) псалма: „Боже, песму нову певаћу Ти, у псалтир од десет жица ударању Теби", каже:[38] „То значи, ја ћу Ти бити захвалан. Али тада (у Старом завету) они су изводили своје свете песме на музичким инструментима; а сада, уместо инструмената, ми употребљавамо човеково тело."[39] Мало даље, тумачећи 150. псалам, он каже: „Бог је у оно време дозволио (Јеврејима) да се служе музичким инструментима због њихове слабости... Јер у својој премудрости Он је смислио да их на тај начин продрма из њиховог грубог, тромог стања клонулости."[40] Ствар је у томе да су хришћани, благодарећи доласку Христа са Његовом поруком о **Новом** Човеку и о **Новој** Земљи, у бољем положају него они који су живели у Старом завету, и зато се **од њих више тражи** — од њих се очекује да се уздигну у **вишу** духовну област.

Употреба оргуља у Западној цркви, која је почела тек у средњем веку, и која се проширила недавно и у неким православним црквама на Западу, очигледно је у супротности са праксом древне цркве и са учењем Светих Отаца.

У извођењу византијске црквене музике, не само да су **искључени** музички инструменти, него је такође искључена и **полифонија** (многогласје) или **хетерофонија** (разногласје). Као што је указано у почетку, византијска свештена музика је монофонична (једногласна).[41] То значи да се ту пева само на **један** глас, тако да ако у појању учествују и многи певачи, они сви певају заједно, по речима св. Јована Златоустог, „као да сви њихови гласови долазе из једних уста".[42]

И по овом питању историчари византијске музике се слажу. Тиљард каже да је византијска музика „вокална, **на један глас,** без неке пратње **сем хорсног брујања на једну ноту"** (што се грчки зове **исон)**[43] И Велес тврди да је „византијска музика... било да ју је певао један певач или многи певачи у хору, увек била **монофонична (једногласна)".**[44] Слично запажа и Д. Г. Панагиотопулос да „византијска мелодија, чувајући веома древну традицију... увек тече по једној линији звукова и никада не уводи хармонизовање разних тонова, као што је то случај у европској музици. Отуда и када многи певају заједно, они певају сасвим исте тонове — ту нема различитих линија мелодије које би се преплитале, нема различитих тонова".[45]

У вези са тим важно је напоменути да је у току првих десет векова и западно хришћанство неговало искључиво монофоничну црквену музику.[46] Полифонија, или „хармонизација" византијског појања према западним правилима хармоније и контрапункта, као и његово извођење уз пратњу оргуља, у супротности је, дакле, са светим Предањем хришћанске Цркве. То је новотарија која је продрла у руске цркве осамнаестог века и, касније, у остале православне цркве. Та новотарија код нас је последица утицаја Запада на православни Исток, јер је Западна црква увела полифонично појање још много раније.

Ова новотарија, која узима облик хармонизованог певања компонованог за два гласа или за више гласова, из корена мења спољни облик византијске свештене музике, а тиме и њену унутарњу суш-

[36] **Историја византијске музике и химнографије,** Оксфорд, 1949, ст. 24.
[37] **Историјски преглед византијске црквене музике,** Атина, 1904, ст. 10-11.
[38] P. G., св. 35, ст. 709.
[39] P. G., св. 55, ст. 462. Климент Александријски, P. G., св. 8, ст. 441, 444.
[40] P. G., св. 5, ст. 497-498.
[41] Григорије Нисански, **Аскетска дела,** изд. Вернер Јегер, Лејден, 1952, ст. 408.
[42] P. G., св. 61, ст. 315.
[43] **Византијска музика и химнографија,** Лондон, 1923, ст. 37. (Подвлачења су моја.)
[44] Op. cit., ст. 24.
[45] „Теорија и пракса византијске црквене музике", Атина, 1947, ст. 285.
[46] Види: The New Schaft — Herzog Encyclopedia of Religious Knowledge, vol. 10, п. 157.

тину. Овим се разара њена чистота и узвишеност, њено мистично својство, њена моћ да уноси у душу скрушеност — а претвара се у нешто површно које служи више за уживање и забаву. Византијске мелодије, ако се обуку у партитуре за више гласова, губе посебну изражајност, свој духовни ритам, своје духовно величје, а тиме и своју моћ да нас духовно уздигну и преображавају.[47]

Монофонично појање није само појање које је сагласно са праксом древне хришћанске цркве, него је оно такође и у складу са једноставним, смерним, озбиљним карактером самога Христа и Његовог учења. Док полифонија, насупрот, уводи недозвољену испреплетаност, као и шепурење и лакоумност.

Да би обогатила и појачала мелодију, византијска црквена музика се служи, не полифонијом ни пратњом оргуља или неког другог инструмента, него утанчанијим, духовнијим средством а то је: **исокрâтима** или **хорско брујање на једну ноту.** То значи да поред појаца (**псалта**), који певају мелодију, у истом хору стоје и **исократи** (дословно: они који држе „исон" или основну ноту) или, како су они називани у древним византијским рукописима, **бастантаи** (дословно **држачи**). Улога исократа састоји се у томе да држе оно уједначено брујање на основној ноти док појци изводе мелодију песме.

То брујање (**исократима**) може да изведе један или више певача обично у доњем кључу. Понекад то истовремено певају дечаци у горњем финалном кључу.[48] То почиње у исто време кад и мелодија, или мало раније, чим хоровођа дâ тон **исона.** Јачина тог брујања „исократиме" не остаје иста у тону извођења песме, него се мења у складу са јачином певане мелодије.

То **брујање** (**исократима**) не само да појачава мелодију, него и наглашава музичку скалу у којој се пева одређени псалам или славословље или песма, додајући посебну достојанственост и моћ појању. Његова употреба вуче свој корен још из доба раног хришћанства.[49]

Да би се дало појцима потребно време за предах, и да би се молитвена заједница одржала у стању духовне трезвености, која је толико потребна у хришћанском животу, поготову за време богослужења, уведено је у византијском појању **антифоно певање.** То значи да не пева један, него два хора који се наизменце смењују, час лева, час десна певница. На тај начин, појаци, или појци једног хора могу да се одморе док други појац са супротне стране пева псалме, а опет верници не падају у дремеж од монотоног певања сталнo истог појца или хора који стоји увек на истом месту у храму.

Пракса антифоног појања забележена је већ у доба Апостолских мужева. Древни историчари, међу њима и црквени историчар Сократ, који је писао у петом веку, кажу да је свети Игнатије Антиохијски први увео у црквену употребу антифоно појање.[50] Тај значајни апостолскси човек је живео од средине првог века до почетка другог века. У четвртом веку антифоно појање је прихваћено у Египту, Либији, Палестини, Арабији, Феникији, Сирији, Месопотамији и другде.[51]

Из свега што је речено о унутарњем, духовном расположењу неопходном за правилно извођење византијске свештене музике, излази да појац мора бити истински хришћанин, који не само да разуме шта пева, него уз то поседује стварну побожност, смерност, духовну трезвеност и разборитост, а уз то да је свестан високог циља коме је одређен да служи. Нема сумње, он такође мора да има одличан глас и осећање за музику, као и прикладну увежбаност у појању византијске музике.

[47] Панагиотопулос, op. cit., ст. 302, 342.
[48] Тилјард, Византијска музика и химнографија, ст. 64; Панагиотопулос, op. cit., ст. 290.
[49] Види: Беседа Светог Василија о глади и суши. P. G., св. 31, ст. 309.
[50] P.G., св. 67, ст. 689, 692.
[51] Види: Писмо Светог Василија 207. и Теодорит Кирски, P. G., св. 82, ст. 1060.

[52] Апостолска правила 26, 43, 69; 24. канон Лаодикијског сабора (4. век); 4. и 5. канон Трулског сабора.
[53] Апостолска правила 42, 43, 69; 24 канон Лаодикијског сабора.
[54] Правило 15.

Ово су схватили Свети Оци православне Црнве још од најранијих времена. У Апостолсним правилима, у правилима Лаодинијсног и Трулсног сабора, појци су убројени у клирике (**клирос**[52]), и од њих је захтеван строжији начин живота него од лаика.[53] Сем тога, Лаодикијски сабор је наредио да „нико други не може певати за певницом до канонски појци."[54]

Превела са енглесног
Јелисавета Вујновић

■

*Византија и Запад**

Јежи Новосјелски

□

— Желео бих да тема нашег данашњег разговора буде утицаји византијсне цивилизације на Европу. Наиме, та цивилизација дала нам је икону. Почнимо стога од питања: шта је била Византија?

— Византија је била једна варијанта структурâ античког Рима пренесених на терен Константинопоља. Заправо, то је копија старог Рима.

— Али Рима хеленизованог...

— Јесте. Током векова, од времена Константина Великог па до пада Константинопоља сведоци смо процеса постепене хеленизације Византије. Вредно је говорити о хеленизацији јер још у Јустинијановом времену, па чак и касније, у X веку, званични државни језик Византије био је латински. У церемонијалу црквених свечаности, у којима је учествовао цар, а био је то подробно разрађен церемонијал (знамо како је то изгледало, јер су сачувани тачни описи), све што се тицало литургије говорило се грчки, а све што се односило на императорову личност — на латинском. Поврх тога треба скренути пажњу на другу занимљиву појаву, наиме ту, да је између VII и IX века уследила својеврсна инвазија Словена на Балкан, инвазија тако велика, да је заправо читава Грчка, све до Крита, постала подложна њиховим утицајима. И тек у IX веку почиње поново грчко освајање. Услед чега је, ипак, дошло до те инвазије? Услед тога што су византијски цареви имали врло слабо осећање националних обавеза према грчком елементу. Њих се грчки елемент, заправо, мало тицао, јер су били Римљани. И тек од IX века византијски двор и цареви почињу постајати Грци, почињу да насељавају становништво Мале Азије на терене очишћене од Словена, и почиње реконквиста етничке Грчке. Тај процес траје све до кристализовања Никејског царства почетком XIII века, када су цареве истерали из Константинопоља Латини. И већ према Михаилу, првоме из династије Палеологâ, изношени су захтеви да се одрекне

* Објављујући овај разговор са Ј. Новосјелским као интересантан примећујемо да су неки ставови изнети у њему у најмању руку дискутабилни. То нарочито важи за тврдње да би „Византија без Запада била ништа", да је она — Запад, да она „постаје своја тек у додиру са Западом", да би без њега била „укочено културно пространство и сл. Данас је постало свима јасно да је Византија много самосвојнија и разуђенија, садржајнија и динамичнија, него што се то дуго мислило, нарочито на Западу. Она по неким својим својствима, а и њена култура по извесним битним начелима, нити је Запад нити је Исток, нити је негде „између", него је, слободно би се могло рећи — изнад Истока и Запада. Очевидно сведочанство тога представља без сумње, и византијска уметност, по много чему другачија како од западне тако и од оријенталне уметности. (Прим. приређивача)

звања римског цара и да се прогласи краљем Хеленâ. Тај процес хеленизације био је веома спор, и у најмању руку до времена пада Константинопоља врло је тешко говорити о изолацији Византије од Запада. Може се говорити, наравно, о двема културним сферама, о сфери византијско-римској и сфери варварској, то значи траналпијској, јер је то прави Запад. Сам Рим међутим, и културно и осећајно тежи Византији. Само стицају околности захваљујемо што се Рим касније нашао у оквиру утицајâ северних, варварских сила, и што се политички и културно изоловао од Византије. Византија је, заправо Запад. Наравно, то је такав Запад који је од најранијих раздобља свога развитка имао веома јаке контакте с Оријентом, са сиријско-персијским Оријентом, с Оријентом египатско-арапским и чак с Оријентом индуским. Раздобље оријентализације византијске културе спада, у ствари, у доба турске окупације.

— Кажете да је Византија копија старог Рима. А није ли, случајно, његова карикатура? Имам на уму губитак појма народности, прераст аутократизма, распојасаност бирократије...

— Не бих хтео да наш разговор пође у томе правцу. У свакоме добу, у свакој цивилизацији срећемо се с неким извитоперавањем и несавршеношћу ових или оних структура. Па и у нашем времену, времену, рекло би се, усавршене цивилизације, такође можемо посматрати извесно изрођавање. Треба да разговарамо о Византији и Западу, па се треба усредсредити радије на позитивним појавама.

— Па откуда се онда појавила употреба речи „византинизам" у пејоративном значењу?

— Стварно, у пољској политичкој, културној и религијској мисли традиционално може да се запази извесна нота непријатељства, нешто попут идиосинкразије, некакав одбрамбени став према Византији. Чини ми се да су на то утицала два чиниоца. Први од њих везан је с римокатоличком офанзивом на Исток, коју је започео Јагјело. Класичан пример таквог експанзионизма била је Јагјелова посета Пшемишљу. Тада је краљ, под притиском римокатоличке хијерархије, био присиљен да преда православну катедралу Римокатоличкој цркви. Та катедрала касније је срушена, сваки њен камен најпре је умивен у Сану од шизме, и саграђена је од тога камења садашња латинска катедрала, уосталом, са истим називом као и ранији, катедрала Јована Крститеља. У тој етапи офанзиве против православља у Пољској презриво су се односили према Византији као према нечем што треба потчињавати себи. Затим, од времена појачане руске политичке активности према Пољској, што значи, негде од времена северног рата и руског мешања у политички живот пољско-литванске државе, јавља се дефанзивни чинилац. Он је стигао до свога врхунца у раздобљу поделâ. Нетрпељивост је била диктирана одбрамбеним ставом. Један и други став погодовали су да се у Пољској створи начин мишљења и реаговања на Византију као на елеменат супротан Западу.

— А зар на Западу није постојао такав негативан однос према Византији као у Пољској?

— Запад, како немачки тако и француски, познавао је тај антагонистички став према Византији, па ипак он није био тако јак и једнозначан. У Француској је, на пример, треба то подвући, био виши ниво теолошког образовања и религијске свести међу племством и магнатством него у Пољској. Упућеност у теолошка питања на пример, једног Паскала или Сен-Симона, била је огромна. То су били прави теолози. У Немачкој је познато да је протестантизам од почетка тражио контакта са Грчком, са источним хришћанством. Иако је израсла из типично западњачких корена, духовно формирана од стране западног типа религијског мишљења, реформација ипак није имала емоционално негативан однос према православном Истоку.

— Подвлачите повезаност Византије са Западом. Но постојале су ипак и разлике?

— Наравно да су постојале. Најважнија од њих јесте другачије разумевање суштине Цркве. У Византији се аристотеловска философија никад није укоренила на одлучујући начин. У основу философско-религијске мисли Византије ушла је платонска и неоплатонска философија. Осим тога, у Византији имамо посла с континуитетом хеленске културе. Ако се, на пример, проследи развој византијског сликарства, могу у њему да се издвоје неколике фазе, које називамо поступним ренесансама. Најпознатија је такозвана палеологовска ренеса у XIII и XIV веку. Те ренесансе нису погодовале само развоју сликарства, него и развоју теологије сликарства у Византији. Оне су биле могуће зато што је памћење о непрекидној повезаности с уметничком културом антике било у Византији стално живо, напросто није тамо било свести о прекиду веза између антике и савремености.

— А на Западу се уметнична култура развијала другачије?

— Да. Пошто је Запад од инвазије Франака подвргнут утицајима које називамо варварским. И тамо је, стварно, наступила тако велика промена политичких, друштвених и економских услова, и што с тиме заједно иде, услова културних, да иако је Запад имао сличне амбиције да не кида везе с антиком, он је у једном тренутку ипак прекинуо пупчану врпцу, и тек после извесног времена, када су економско-друштвени и политички услови за то сазрели, почео је поново да намотава нити културно-историјског памћења са антиком. На Истоку тога никад није било, јер тамо није било тако одлучне промене живота као на Западу. На истоку је, међутим, уследило нешто друго. Инвазија ислама паралисала је његов живот до те мере, да он нема ни своје ренесансе, ни свога барока, ни рококоа у западноевропском разумевању. Мислим, наравно, на сликарство и архитектуру.

— Нема? Али са Запада су тамо продирале разне уметничне тенденције.

— Јесте, продирале су, али имам на уму то да оне нису биле створене на Истоку, да су биле увезене и да су се тамо испољиле спољашње. Данас говорим о нашим временима, имамо занимљиву ситуацију у Грчкој, где посматрамо огромну обнову сликарства по канону византијске иконе. Настају тамо хиљаде слика како зидних тако и табуларних. Та појава је органска. Оно што је тамо постојало од барока, рококоа, од реализма деветнаестог века, показало се да је само површно утицало на грчку свест.

— Вратимо се ипак на историју. Замолио бих вас да упоредите оно што се дешавало у једном временском раздобљу како на Истоку тако и на Западу. Можда да узмемо средњи век, када је на Западу владала у уметности готика...

— Готика је пре свега архитектура. То је велика конструкцијска мисао, углавном француска, рођена, ако већ треба говорити о неким утицајима, из контакта са сиријском и арапском архитектуром. У раздобљу развитка готике, дакле, у XIII и XIV веку, архитектура у западноевропском разумевању у Византији више већ није могла да се развија. Византија као држава почела је подлегати атрофији. И посматрамо врло занимљиву појаву архитектонске минијатуризације. У томе позном раздобљу постојања Византије граде се мале ствари, конструкцијски што лакше и што скромније. То су ствари неизрециво лепе, али у односу према западноевропској архитектури тога раздобља, то су заправо колибе. То је искоришћавање традиције позноримског начина конструисања, али у микроразмерама. Узмимо, на пример, архитектуру Мистре. Све главне цркве ту су мање од сакристија готских катедрала. Или чувена кијевска Света Софија, то је такође мала црквица. Архитектуру у великој скали у Московској Русији почињу да граде тек Талијани који припадају западној ренесанси. Руси

дуго нису били кадри да изграде ништа у већој скали, подигли су Саборну цркву Успења Богородице на Кремљу, па им се срушила, и морали су да позову Аристотела Фијоровантија да им подигне катедралу. То су биле колибе, али какве колибе! Лепе колибе! И чини ми се да у развоју Византије имамо посла са следећим процесом: што се више грчи друштвено-политички основ, што су мање економске могућности, већа ограничења издатака за инвестиције, тим изразитије се оцртава неки архитектонско-сликарски уметнички и духовни идеал. Права величина Византије нису грађевине подизане почев од Јустинијанових времена па све до X века, то нису велике монументалне грађевине које, истину говорећи, имају доста неодређени карактер, то није сликарство од пре иконоборачких спорова. Права величина Византије почиње тада када људи губе тле под ногама и почињу да стварају ремек-дела врло малих размера, али са изграђеном идеологијом, са разрађеним средствима уметничког изражавања. Изрека „што горе, тим боље" — управо тамо налази потврду. Културна и уметничка величина Византије почиње тада када се завршава величина Византије као државе.

— Али иконе су стварали дуже.

— Да. Јер добијање велике даске за икону није био велики подухват, него нешто релативно просто. Чини ми се да што се више грчио архитектонски основ, рећи ћу и више, што је тле под ногама постајало несигурније, тим више се осећала потреба за нечим заменским у некаквој скали упоредивој са претходним достигнућима зидног сликарства, волела носивост тих предмета, јер када је требало купити прње у вези с тим што су, на пример, Татари који су нападали Малорусију, напредовали све даље, све се онда паковало и преносило даље. Уопште, целокупан уређај унутрашњости цркве почиње некако да силази са зидова и да се усредсређује на преносне предмете. Зато је, по мом мишљењу, стављен нагласак на иконе.

— Па зар је величина Византије била у њеном наслеђу?

— Можда другачије, њена величина јесте у ономе што је давала другима. Узмимо макар отицање уметничких снага, бекство хуманистâ из Византије, изазвано најездом ислама, како је то ојачало Европу, барем Италију. Да није било тога егзодуса, не знам на који би се начин развијала западноевропска ренесанса.

— Да ли бисте се могли послужити неким примером?

— Нисам стручњак за то раздобље, али узмимо барем двојицу византијских митрополита, две водеће личности: кијевског митрополита Исидора, који се, после пада Константинопоља, настанио у Италији, и Висариона. А таквих је било на десетине, стотине. Па ни то није све, још пре тога пратимо велико бекство сликарâ иконâ у Италију. Мислим на VIII век, на кризу иконе, коју су изазвали цареви јерменске династије, династије, заправо, варварске. Тај дах Оријента — ненаклоњеног хеленизму — дах Оријента у Византији, изазвао је јачање талијанске културе.

— Где је то видљиво?

— Пре свега у сликарству. У Италији наиме, средњовековно сликарство није ништа друго но византијско сликарство. Јер у Италији немамо нешто такво као што је готички реализам Немачке, Француске или Пољске. У оно време када се у Пољској или Немачкој развијало самобитно готичко сликарство, еснафско сликарство врло одређеног уметничког израза, у Италији имамо византијску уметност. Да и не говорим о таквим средиштима као Венеција, где се ренесанса у западноевропском значењу те речи појављује заправо сто година после појаве ренесансе у другим талијанским државама. Па ипак, чини ми се да су, на пример, архитектонске концепције ране ренесансе под врло јаким утицајима византијске културе. Од XII века видимо процес секундарног калемљења грчке културе на талијанску подлогу. Нема могућ-

ности да се оцени целина услова из којих је израсла ренесанса, па ипак може се ризиковати и изрећи тврђење да би она изгледала другачије, да би се можда формирала касније да није секундарне хеленизације талијанске културе, која се обављала услед преласка, из ових или оних разлога, културних снага из Византије у Италију.

— У сликарству се то везује пре свега с иконом. Да ли је и она накалемљена на талијанску подлогу?

— Можда треба рећи другачије: у Италији се икона никад није губила. Почев од сликарства раздобља катакомби, па све до ренесансе, икона је стално била појачавана новим уметничким снагама и новим уметничким идејама из Византије.

— Али ренесанса се од ње удаљила.

— Ренесанса у сликарству заправо је раскидање с традицијом иконе. Позната је Челинијева изјава да је Ђото био сликар који је грчко сликарство прерадио у латинско. Али важно је то што је у Италији могло да дође до свесног раскида с иконом. На трансалпијском варварском Западу није било кидања с иконом, јер те иконе у правом смислу никада тамо није било. Тамо је сликарство произлазило из некаквог построманског примитивизма. Зато је у Италији могло да дође до свесног раскида с традицијом иконе. И тамо се то догодило. Управо то је била ренесанса. Јер таква појава као ренесанса била је скок свести, и у Италији је до таквога скока свести дошло, јер је имало од чега да се отргне. Није било одвајања од варварства, не од релативно примитивног сликарства, него су се сликари свесно отрзали од велике сликарске традиције. И класа те појаве била је одговарајуће висока, јер ако је нека уметнична појава опозиција у односу према другој појави, која стоји у уметничком погледу на врло високом нивоу, веома развијеном, онда тада и та реакција има одговарајуће високу класу. На Западу, мислим ту о теренима северозападне Европе, може да се посматра веома рано формирање у ликовности, било у сликарству или вајарству, реализма. То се такође обавља у неком смислу на подлози традиције. У каролиншким временима, и чак пренаролиншким, видљиви су слаби староримски или чак рановизантијски утицаји. И они на неколизиони начин прелазе у формирање западне реалистичке визије, која стоји на веома високом нивоу. У Италији, међутим, то је било везано с потресом. Талијани су, наиме, имали јако укорењену конвенцију византијског сликарства и нагло с њоме раскинули. Отуда потрес. На трансалпијском Западу, пак, долази до постепеног удаљавања на терену слабо формиране конвенције, у вајарски и сликарски реализам који се развија веома снажно и стихијски — што не значи да не и суптилно.

— Стално говоримо о утицајима Византије на Западу, а још увек ипак нећете да јасно формулишете одговор на питање, шта Запад захваљује Византији?

— На тако постављено питање заправо нема одговора. Подвлачим, наиме, још једном да Византија не може да се одвоји од Запада. Јер Византија је, барем у оквиру медитеранске културе, од антике па све до времена пада Константинопоља, представљала заправо интегрално јединство са Западом. Нема таквога момента у коме бисмо имали осећање да је Византија један одређени културни, политички религијски свет, а римски Запад да је други свет. Барем до времена када је Римска црква ушла у орбиту каролиншких и франачких утицаја, у орбиту утицаја варварских освајача, хришћански Исток и Запад били су јединство како културно, тако и организационо, политички и религијско, и свако друго. Пре можемо да говоримо обрнуто: у Источном царству почиње да се ствара својеврсна засебност, некаква различитост у односу према Западу. Али уопште узев, Византија је једно са Западом, које се супротставља Оријенту, које се супротставља свету сиријско-персијском, касније арапском, и најзад турском. Једном речју, Византија је Запад.

— Али говорите ипак о издвајању у Византији неке различитости.

— Да. Али такво издвајање постојало је од самог почетка, само је то ипак било издвајање у крилу једног политичко-културног организма. То је пре било супротстављање грчке културе римској култури. Јер нешто је друго Византија, а нешто друго грчка култура. И можемо да издвојимо етапе тога процеса супротстављања. До супротстављања је први пут дошло када је Римска црква променила литургијски језик на латински у IV веку. Али то није било супротстављање Византије Западу. То је било супротстављање црквених традиционалиста, везаних за грчки језик као језик Јеванђељâ, и литургијских новатора у Риму. Следећа етапа били су спорови око папства и патријаршијства, почев од сабора у Халкедону. Наредни спорови избили су око Фотија...

— А спор око иконâ?

— То такође није било супротстављање Византије Западу. То је била последња манифестација јединства културâ. Тада је Рим прискочио у помоћ хеленској култури. Јер папски Рим је спасао иконе. Да није било папског Рима, који је духовно спадао у свет хеленске културе, данас бисмо у црквама имали голе зидове. Јер трансалпијски Запад није хитао да брани иконе. Пре је био склон иконоборству. Слично, уосталом, као цареви јерменске династије. Криза иконе била је заправо последња манифестација јединства старог Рима и новог Рима. Затим су наишли крсташки ратови, који су довели до тога да Запад увиди засебност у односу према источноримском делу хришћанског света. А одлучујући моменат било је спуштање политичке, религијске и културне гвоздене завесе, изазвано турском инвазијом, и тада су сви контакти постали поткожни, незванични али без обзира на то били су веома јаки. Већ сам рекао да су политичке катастрофе на Истоку допринеле поткрепљењу западноевропске културе, јер је дошло до велике сеобе научникâ, хуманистâ, уметникâ из Грчке у Италију.

— Значи, пад византијске државе постао је чинилац који је повољно деловао на Запад.

— Нисам овде говорио о паду, настала је атрофија византијске државе, и истовремено је дошло до јаког разбуктавања хеленске свести у тој држави. Спорови се враћају на своја полазишта: на супротстављање грчког елемента латинском елементу. Тако ја видим те ствари. Може се пре говорити о процесу издвајања тих двеју делова медитеранске културе, него о узајамним утицајима. Изузетно је управо то што се те две струје издвајају. Утицаји су ту нешто природно, јер је то напросто један свет, и пре се може говорити о издвајању једнога и другога члана медитеранске културе него о утицајима.

— Онда можда да другачије формулишем питање... Да ли се данас црпе из византијске традиције?

— Веома много. На прагу XX века дошло је до појаве револуције модерне уметности. Модерна уметност дала нам је кључ за разумевање егзотичне уметности терена изван Европе, на пример, афричке уметности и старе нехеленске уметности, а дала нам је и кључ за разумевање иконе. Огромна популарност иконе, која почиње од почетка нашега века, настала је само зато што имамо модерну уметност. Да није било револуције модерне уметности у сликарству, да није било кубизма, апстракционизма, остајали бисмо у односу према византијској уметности на ставовима XIX века, када је византијска уметност за Запад била занимљива само као археолошка појава...

— Да ли је икона утицала на разбуктавање нове уметности у Европи?

— Тешко је говорити о непосредној зависности. Присутност иконе у тадашњој уметничкој свести Запада била је један од елемената који су обликовали еволуцију модерне уметности. Могло би се ту говорити о појединим сликарима који су непосредно подлегали дословним утицајима иконе. Мислим да је то ипак мање занимљиво, јер су такви утицаји увек по-

стојали. Очигледно је, међутим, да је уметнично прочитавање иконе на органски начин утицало на промену сликарског заната у Европи, почев од краја XIX века. Тако бих то формулисао. То је био стари утицај, а не појединачни случајеви оваквих или онаквих опчињености иконама. Не ради се о сликарима који су византинирали, него о утицају света иконе на целокупно уметнично мишљење Запада у томе раздобљу. Уосталом, тешко је ту говорити о Западу, јер је тај утицај постојао и у Русији. А на почетку XX века Русија је представљала уметнично јединство са Западом. Развој уметничке свести у Русији почетком XX века извршавао се истовремено с развојем уметничке свести Париза. Све се дешавало у уметности овде и тамо, развијало се на принципу спојених судова. То је био један свет европске уметности. Говорити о утицају Византије на Европу значи говорити много о Русији. Једино у односу према Грчкој можемо говорити о Византији као уметничкој категорији у неисквареној, архаичкој форми. Међутим у Русији имамо посла с утицајима. Кијевска Русија, Московска Русија, затим нововековна Русија од временâ Петра I — то су биле културе које су се обликовале под византијским утицајем.

— Значи, стигли смо до теме, Москва — трећи Рим.

— Треба бити начисто с тим да концепција Москве — трећег Рима има два аспекта. Један од њих јесте црквени. Он је заснован на идеји примата св. Петра и његових наследника у хијерархијском систему Цркава. Рим како у антици тако и у средњем веку, па чак и касније, био је од стране црквене средине схватан на двојак начин. У првом случају тај назив је имао значење чисто географско — град Рим. У другом симболично. Пошто се у једном тренутку средиште хришћанске империје преселило у Константинопољ, у нови Рим, људи су сматрали сасвим природно да се и петровско наследно право пресељава у средиште хришћанског царства, које је представљало јединство с Црквом. После пада Константинопоља настала је ситуација, када је једина православна држава била московска држава. Није стога чудно што су неки московски идеолози почели ширити гледиште да се Рим пресељава у Москву. Пошто се хришћанска држава преселила у Москву, Москва постаје средиште власти и самим тим на природни начин постаје трећи Рим. То је била само делимично ознака великоруске политичке мегаломаније, углавном је то био резултат једног начина државно-црквеног мишљења.

— Да ли се тамо у Русији формирао нов начин мишљења? Мислим на свест човека коју су формирали с једне стране Византија, а с друге Запад.

— Руска свест није монолитна. Руска свест је потпуно специфична. Није то ни свест византијска, ни свест човека из круга латинско-католичке културе.

— Значи, ту је Византија дала нешто оригинално.

— Наравно, дала је извесну синтезу. С тим што почев од XVI века имамо процес који пре иде у правцу позападњавања те свести, процес који стиже до свога врхунца у времену Петра I.

— Али срећу се стереотипни изрази као што су „руска душа" и слични.

— Била је то извесна синтеза, извесна мешавина. Пратимо, наиме, буђење националног осећања и у западној Европи, имамо буђење у XV веку француског народа у правцу самосталне националне свести, имамо буђење талијанског народа. . . Нешто што је из Византије прешло у Русију, напросто је недостатак раздвајања државе и Цркве. То је византијска, источнохришћанска одлика.

— Значи, Русија је онај мост између Византије и Запада.

— Ту треба говорити о самим почецима Русије. Организационо, „државотворно" — назовимо то тако — Русија је западноевропска творевина, норманска творевина. Упоредо с византијским утицајима, чији је носећи елемент била религија, имамо западне утицаје политичке, економске и културне. Узмимо макар такву

ствар као што је утицај Вулгате на старословенске преводе Библије. У раној Русији имамо латинске бискупије. Династија Рјуриновича има врло разгранате родбинске везе — нарочито у раздобљу Кијевске Русије — са западном Европом, укључујући у то и Француску. У том раздобљу и Кијевска Русија, и Псков, и Новгород, истовремено су западни и византијски, мешане творевине које теже стварању сопствене синтезе, ослањајући се на та два политичко-културна елемента, какви су Запад и Византија. До времена јаких пољских утицаја на Украјину, који позападњавају украјинско-белоруско православље до те мере, да оно као „школску" теологију прихвата томизам. Потом у тренутку уједињења Украјине с Москвом, ти утицаји се преносе у Москву. Није Петар I онај који је почео у Русији да отвара прозоре и врата према Европи. Догодило се то много раније, а заправо је трајало од самог почетка постојања разних Русија, Кијевске, Новгородске и Московске. Наравно, Петар I је ставио тачку на „ј", и учинио је то на начин нечувено груб, одлучан. Од времена Петра I Русија може заправо да се третира, у политичком и културном погледу, као део западне Европе. И ако се већ говори о византијским утицајима на западну Европу, онда начелни резултат тих утицаја јесте Русија у своме нововековном виду.

— Можда бисте хтели да дате неки пример?

— Узмимо оно у шта се релативно најбоље разумем. Мислим на литургијски стил и естетику православног богослужења у Грчкој и Русији. То су два различита питања. Од XVI века естетика руске литургије се позападњава. Певање постаје вишегласно, полифоно, барок укорачује у црквене зграде, имамо напросто позападњено православље. Грчка се, међутим, држи архаичног једногласног певања, не потчињава се у толиком степену утицајима западноевропске архитектуре и сликарства. У западној Русији, то значи у Украјини и Белорусији, икона се у строгом значењу те речи завршава почетком XVII века, уступајући место барокном сликарству. У Москви се то дешава педесет или можда сто година касније. И тек када схватимо да је икона као харизматско сликарство у Русији престала да постоји уопште — јер кроз читав XIX век, изван староверских средишта није постојала — разумећемо да је почетком XX века дошло до ренесансе иконе. У Грчкој не може да се говори о утицајима иконе, јер у Грчкој икона у смислу ликовне форме никад није престала да постоји. Међутим, Русија је у томе погледу била део западне Европе, и можемо говорити о утицајима византијске иконе, исто као што можемо говорити о њима у односу према западноевропским државама.

— А како су се ти утицаји испољили?

— Често су ишли преко Запада, већином је ипак, од половине XIX века наступила извесна ренесанса философске и теолошке самосвести Православне цркве, то значи, почело је удаљавање од западних инспирација, било римокатоличких схоластичких, било протестантских. Почело је бојажљиво подсећање на сопствену духовно-црквену аутономију. А затим је утицај иконе ишао истим путем као у целом свету: посредством модерне уметности. У Русији је почетком XX века дошло до наглог развитка модерне уметности у чврстој повезаности са западноевропском модерном уметношћу. На том тлу повратак иконии био је веома лак, пошто је иконâ тамо било много, постојала су староверска средишта која су уметност иконе неговала, те је имало шта да се види. Поскидали су такође с таванâ и повадили из подрумâ све оно што није стигло да се уништи у раздобљу просвећености. Почеле су се отварати велике изложбе икона. Ренесанса иконе у Русији, заправо је ренесанса иконе у западном свету.

— Какве су специфичне особине византијске свести?

— Начелна одлика византијске културне свести јесте то да ни Источна црква, ни људи источне културе нису имали у својој свести устаљеног разлиновања из-

међу **светог** и **профаног.** За њих није постојала оштро обележена разлика између Цркве и државе. Црква и држава били су једно. И зато Црква није за себе разрадила опозиционе структуре у односу према држави. Држава је била у извесном смислу Црква. Примајући то наслеђе, рана Русија, из времена пре Петра I, није заправо познавала световност у западноевропском значењу те речи. Није знала за супротстављање **светог** и **профаног.** У Русији је зато постојало нешто друго: живи руски језик сматрао се исквареним старословенским језиком. То је био такав језик којим се говорило код куће, на пијаци, у купатилу, на мање светим местима. Зато тим језиком није говорено ништа важно ни озбиљно. Када се хтело философирати, говорити о религији или уопште говорити озбиљно, прибегавало се старословенском, светом језику. У сваком случају није било свести да су Црква и држава две засебне области, а Запад је такву свест разрадио почев од борбе царства са папством.

— А како данас стоји с утицајем Византије на Запад?

— Чини ми се да углавном почива на јаком деловању теологије Источне цркве на теологију Западне цркве, почев од двадесетих година нашег века. То се везује с емиграцијом руских мислилаца на Запад, где су они створили теолошка и философска средишта, пре свега у Паризу. И то има веома јак утицај на Запад.

— А деловање Цркве?

— Источна црква од времена пâда православне државе, каква је била царска Русија, нашла се у празнини земаљске стварности. Зато што Православна црква није изградила својеврсну организацију и идеолошку аутономију у односу према световној држави. Такве државе, која би била православна држава, осим Грчке данас више нигде на свету нема. И свуда где Православна црква данас егзистира без државе и без друштва религијског карактера, та Црква стоји у некаквој, уосталом врло занимљивој, друштвеној празнини. То је ситуација заправо без преседана, јер Западна црква, сама по себи, јесте институција која се врло свесно супротставља световном друштву. Православна црква, међутим, те свести о засебној егзистенцији у емпиријском свету никад није имала.

— Да ли се онда утицај Византије на Запад обавља преко Цркве?

— Углавном преко Цркве, пошто Византија као културна, духовна, философска и уметничка стварност свој континуитет налази заправо у Цркви. Црква је на неки начин наставак Византије.

— Како се то испољава?

— Узмимо, примера ради, таква питања као неке елементе православне Архијерејске литургије. Ту видимо да епископ преузима делатности које је раније обављао цар. Примера ради — благосиљање свећама у почетку је била делатност коју је обављао цар. Тек касније та делатност је ушла у обред Архијерејске литургије коју служи епископ. Та Црква је на неки начин политичко-друштвени остатак византијске државности.

— А да ли та Црква има какав суштински значај?

— Он је важан као алтернатива западњачког мишљења. Чини ми се да долазимо до начелног дéла нашег разговора. Византија сама по себи јесте величина која постоји потенцијално. То значи да култура, религијска, философска, уметничка мисао Византије има тенденције постојања у летаргији, тенденцију притајене егзистенције, дејствене само минимално. Све суштинске одлике уметничке, културне, духовне свести Византије увек се активно испољавају тек у контакту са западним опозиционим елементима. Сваки контакт византијске свести са западном свешћу нечувено је културотворачки плодан. Јер он ту византијску свест некако присиљава на самоодређење, на изношење **explicite** својих особина. Имамо ту посла с необично лепом појавом, јер опет имамо посла са извесним културним јединством. Византија без Запада била би ништа. Била би некакво укочено културно пространство. Византија има

смисао и постаје делатна, дејствује, постаје сама своја некако тек у додиру — оваквом или онаквом, лошем или добром, чак и најтрагичнијем — са Западом. Тада неки елементи свести оживљавају, постајући заједнички удео западног и источног мишљења.

— Значи, Запад представља неку врсту катализатора за Исток?

— Запад је квасац који оживљава огроман, али склон кочењу депозит староримско-хеленистичке културе.

— Можда да поново замолим за примере.

— Па ево. Када је оживела икона? У сусрету са Западом. Када је дошло до оживљавања православне теологије? У сусрету са Западом. Прве ознаке оживљавања византијске теолошке мисли могу да се запазе у XIV веку, када је настао спор између исихаста̂ и варлаамоваца. Варлаам Калабријски лансирао је, и то успешно, у Византији аристотелизам и томизам. И тек у опозицији према Варлаамовој теорији, формулисана је на јасан и изразит начин теологија нестворених Божанских сила. Свети Григорије Палама добио је с Варлаамом спор, који се водио на три помесна сабора у Константинопољу. Други пример: у XVI веку константинопољски патријарх Кирил Лукарис, који се срео с калвинизмом у Пољској, покушао је да створи некакву православно-калвинистичку синтезу у Константинопољу, што, уосталом, није постигао. Или питања покретана на терену Кијева и Москве у XVII веку. Ко је постао митрополит при обнови православне хијерархије у Пољској у време Владислава IV? Петар Могила, млађи син молдавског владаоца. А где је тај човек студирао? У Паризу, на Сорбони. То је био човек западне културе. Он је начинио веома чудан корак. Закључио је да православље мора да се брани од кателицизма католичким оружјем, односно да православље мора на неки начин да се позападњачи, како би нашло заједнички ниво за полемику с римокатолицизмом. И одиста, извео је то позападњачење. Читава украјинска Православна црква из доба Петра Могиле изузетно је позападњачена, прожета схоластиком. Кијевска академија је, наиме, бастион западног мишљења и западне културе. Све је то касније накалемљено на московски терен. Тај римо-католичко-аристотеловски утицај, назовимо га схоластичким, постојао је заправо до времена Петра I. У Москви је тај утицај био веома јак. Толико јак, да се проширио и на староверска средишта. Било би то удаљавање од главног правца нашег разговора, али врло лако се може показати колико су јаки били утицаји римског католицизма на мишљење и идеологију староверацa. И од средине XIX века у контакту са западном мишљу почиње да се формира руска нововековна религијско-филозофска мисао, а већ XX век је раздобље колосалне ерупције теолошких концепција православља, које се вероватно никад не би испољиле да се средиште те мисли није нашло у Паризу.

— Па зашто онда историчари спроводе тако драстично разграничавање између Византије и Запада?

— Због тога што су те појаве често биле посматране из превише мале перспективе. Ако се посматрају питања контакта Истока и Европе у размаку, рецимо, једног столећа, узме се као исечак, на пример, XVII век, онда се затичу неке готове ситуације које имају својеврсне различите одлике. А ако се, међутим, погледа из веће историјске перспективе, онда та различитост постаје проблематична.

— Али разлике постоје.

— Да, али у малим временским одсечцима. На пример у Пољској после Тридентског сабора била је јака антивизантијска, антиисточна усмереност. Али треба се упитати откуда је до ње дошло. Прво, Пољска је била млада хришћанска држава. То је земља која се преобратила у X веку. Значи земља која не памти заједничку црквену традицију, поврх тога, противреформација је у Пољској увела врло узак угао гледања на религијска питања. Наш народ је религијски релативно

слабо просвећен, то је народ традиционално врло побожан, али свест о религијским питањима у нас је веома мала, она има противреформацијски тип. Очигледно, противреформацијско раздобље треба рачунати од завршетка Тридентског сабора до I ватиканског сабора, а то је веома мали временски одсечак. Црква, која има само такво памћење, све појаве оцењује наспрам стања из времена противреформације, те је очигледно да се с такве тачке виде велике разлике. Међутим, талијанска Црква, која има дуго историјско памћење, те разлике већ неће видети на такав начин. Противреформација је на специфичан начин обликовала пољску религијску духовност. Обратимо пажњу макар на супротност између двеју личности: примата Пољске Ухањског и кардинала Хозјуша. Примат Ухањски је човек ренесансе, који пише писма на пољском чак и бискупима, који пријатељује са украјинским епископима, позајмљује од њих књиге, то је човек који је намеравао да створи црквено-религијску синтезу засновану на православљу и пољском католицизму, али из времена пре Тридента. А кардинал Хозјуш? Начин његовог мишљења је потпуно сужен на пост-тридентску перспективу. За примата Ухањског украјинска Црква још је била само варијанта једне исте Цркве, а за кардинала Хозјуша то је била већ потпуно друга вера.

— Шта је западна уметност преузела од уметности Истока?

— Исток се препородио, ако је реч о свести светога у уметности тек у XX веку, и од тог времена веома је утицао на развитак мишљења о уметности уопште на Западу. Зато што икона уопште постоји и што постоји свесна себе од почетка XX века као уметничка, а не археолошка појава, утицала је на уметничку свест на читавом свету. Ради се о целини мишљења о уметности. Данас имамо свест о светоме у уметности као целини. Један од елемената тога типа свести, разумевања уметности као светога, управо је мишљење о уметности у византијској култури. Баш се у византијској култури сматрало да је уметност света као целина, јер у Византији није било световног сликарства и црквеног сликарства. Постојало је сликарство које је целокупно било свето. Иконоборци су хтели да ликвидирају појам светога у уметности, а томе се Исток оштро успротивио, и после покушаја иконобораца све ствари су почеле да се развијају веома једносмерно: ако се сликало било шта из светске тематике, онда је форма у односу према сакралној тематици била иста. Све је у уметности било свето. Један од елемената увиђања таквог разумевања уметности као светога у нашој култури јесте управо ситуација уметности у византијској култури. Само, као што већ рекох, све те особине византијске културе оживљавају се у сусрету с аналитичном културом Запада. Византијска култура има тенденцију ка синтезама, то је синтетизујућа култура, док култура Запада има тенденцију ка анализирању, издвајању проблема, то је култура par excellence аналитична. И управо та аналитичност западног мишљења оживљавајуће утиче на синтетично стање свести културе Истока.

— А у теолошкој мисли?

— Теолози Запада у својим расуђивањима веома користе источку мисао. Чак и неке теме последњег сабора указују на то да су настале под изразитим утицајем источне теологије. Западна еклизиологија у целовитом мишљењу о Цркви почиње сада да види црквену проблематику не само из западне, него и из византијске перспективе. Узмимо макар енциклику Пија XII о Цркви као о Мистичном Телу Христовом; па она је настала под изразитим византијским утицајем. Баш у томе што се удаљава од катехизисне, посттридентске формуле Цркве као организације, као институције. У посттридентској концепцији Црква је пре свега институција, а у византијској мисли Црква је увек била и јесте пре свега Тело Христово. И та свест враћа се у енциклици Пија XII, а сада се у Цркви све више развија. Чекајмо како ће ствари потећи

даље, јер стојимо уочи врло силовитог развоја, немамо посла толико са засебношћу обеју Црнава, обеју теологија, колико с њиховим узајамним прожимањем. Нећу превише да се упуштам у подробности, али зато желим да нагласим две ствари. Прва од њих јесте начелно јединство Византије и Запада, друга — извесна летаргична тенденција византијске културе, у њој се све ствари дешавају у синтези и у потенцији. Актуелизују се тек у сусрету с аналитичним мишљењем Запада. То је за мене најважнија тачка нашег разговора. Може се говорити о сусрету двају светова, таквих као Азија и Европа, може се говорити о таквој културно-религијској индивидуалности као што је ислам, и тада је лако говорити о обостраним утицајима ислама и хришћанства, јер су то два различита културна типа, у којима су неке ствари сазревале у другачијим условима. Али врло је тешко говорити о узајамним утицајима тамо где нема потпуне поделе, где нека појава представља двополно јединство. Јер Византија је Запад, само својеврстан Запад, Запад с нешто другачијим менталитетом, али византијска и западна култура чине јединство.

Разговор водио Збигњев Подгужец

Превео са пољског
Петар Вујичић

Речник мање познатих речи, израза и имена

□

анатист — богослужбени чин-песма у част Христа, Богородице или Светог, на коме се не седи (не седален)

Алфа — прво слово грчке азбуке; Христос као **почетак** свега

анатема — клетва, проклињање због лажног учења, учињеног зла

анафора — приношење Богу дарова (хлеба и вина) на Литургији; нафора: део тог приноса (хлеба) који се после причешћа дели вернима

антиминс — четвороугаоно платно на престолу у олтару на коме је насликано Христово скидање с крста; на њему се служи Литургија

антифоно појање — наизменично појање у храму, за две певнице

апологија — одбрана, одбрана вере, усмена или писана

апофатично богословље — одречно, „негативно" богословље, својствено православној цркви. По њему, Богу су примеренији одречни него ли потврдни искази и тврдње, јер он је по природи својој изнад сваког појма, речи и општења: постоји на савршено другачији начин од начина на који постоје тварна бића, зато се више може изразити и описати одрицањем (на пр. Бог је не-изрецив, не-појмљив над-суштина, не-биће, над-почетност итд.)

Адреопаг — Атински врховни суд; данас: место у Атини где је тај суд у време древне Атине заседао

аријанство — хришћанска јерес, добила име по свештенику Арију (IV век) који је порицао да је Христос Бог

архиђакон — први међу ђаконима, титула

асистка — опна специјално налепљеног злата на икони; чиста светлост

безчини — без поретка

битије — настанак и постојање бића

благобитије — постојање бића, на „благ", добар начин; савршенији начин постојања својствен живим (разумним) бићима

благовестити — јављати радосну вест (првенствено о Богу)

благовољење — добра воља, бити по Божјој вољи

благодат — добри, благи дар, сила коју Бог дарује човеку

благољепије — дивотност, лепота, украшеност лепим

благословљење — добро говорење (благословствовање)

богојављење — јављење Бога; празник посвећен јављању Тројичног Бога на реци Јордану приликом Исусовог крштења

богопомазан — помазан Божјом силом, просветљен Богом

богоучитељи — учитељи који излажу учење сагласно Божјем закону

варлаамити — присталице философа Варлаама Калабријског (XIV в.) противника Григорија Паламе; он је порицао учење Цркве о могућности непосредног општења са Богом преко вечних божанских енергија, као и разликовање неприступне суштине Божје од његових, творевини доступних, енергија

васељенски — свеопшти, који обухвата цео настањени свет . В. **сабори:** свеопшти Сабори Цркве чије су одлуке општеважеће

венценосац — који носи венац, круну; краљ, цар

вештаствен — материјалан

гностицизам — философско-религијски покрет (II—IV в.), мешавина хеленске философије и хришћанства

вохр; вохрење — иконописачки назив за жутозелену боју; наношење вохра

Голгота — „место лобање", место Христовог распећа

гремитка — широка лопатица коју употребљавају сликари икона

двишка — покрет; у сликарству — танке линије настале појачавањем белине; потези

Деисис — мољење; икона са Христом у средини, Богородицом и Јованом Претечом који стоје у молитвеном ставу

дискос — у хришћанској литургији диск на коме стоји хлеб за причешће
догма — истина вере, формулисана одлуком Сабора; правило живота
докетизам — учење по коме је Христос примио само привидно тело, или привидно умро (из неке хришћанске секте ушло и у Коран)
докса — грч. слава, мишљење (слављење)
доксологија славословље, пева се на крају Јутрења, слављење Бога
долик — до лика, оно што стреми к лику, икони
домострој спасења — библијски појам: првобитна замисао Божја о човеку и свету, остваривана у историји
Духови — хришћански празник у спомен силаска Светог Духа на апостоле у Јерусалиму (Тројичин дан)
евхаристија — благодарење, жртвени принос хлеба и вина Богу на Литургији, који постају тело и крв Христова
екуменски — васељенски, свеопшти (Сабор); у новије време — свехришћански покрет за јединство свих хришћана, седиште му је у Женеви
енергије Божје — силе и својства Божја којима он ствара свет и открива се свету, преко којих човек општи са Богом, док суштина његова остаје недоступна
епиклеза — грч. призивање Духа Светог на Литургији да претвори хлеб и вино у тело и крв Христову
епископ — први степен свештенства у хришћанској Цркви
епифанија — (бого)јављење, откривање Бога људима
ерминија — тумачење (Светог писма, неког текста, објашњења и упутства за живопис)
ерос — пожуда, љубав; богочежња (религијски, психолошки и философски појам)
жртвеник — свети сто на коме се служи Литургија у храму; некад се жртвеник зове и место где се припремају хлеб и вино за Литургију, звано проскомидија (место приношења)
изображење, изображавати — слика, сликање, осликавање
изографи — црквени сликари, живописци
иконичан — сликовит, одсликавајући собом дубљу и савршенију стварност
икономија — в. домострој спасења
иконософија — мудрост скривена у икони, наука о икони
инкарнат — подлога за слику, икону, стављање подлоге (саркома, грч.)
ипостас — под-стојеће (биће); једно од лица Свете Тројице (ипостас Оца, Сина, Духа Светога — лице, личност Оца, Сина, Духа Светога)
исихасти — они који се баве молитвом у самоћи, тиховатељи; православни духовни покрет у Светој Гори на челу са Григоријем Паламом и Григоријем Синаитом; бранили мистично искуство православног Истока, на основу учења о разликовању у Богу неприступне суштине и доступних енергија Божјих
исихија — грч. тиховање, повлачење у молитвену самоћу
јединосуштни — који је исте суштине; богосл. Син **јединосуштан** са Оцем и Св. Духом (одлука 2. васељенског сабора 381. г.)
Јеховини сведоци — јеврејско-хришћанска апокалиптична секта, појавила се прво у Америци у прошлом веку, добила назив по старозаветном називу за Бога (Јехова — Јахве)
јуродив — сулуд, онај који се прави луд (Христа ради). Тип светости раширен нарочито код православних Руса
калокагатија — спој доброг и лепог; философски платоновски идеал, играо значајну улогу и у хришћанству
канонарх — онај који руководи правилом богослужења (нарочито у Светој Гори)
катафатичан, катафатично богословље — потврдан, потврдно „позитивно" богословље: богословље које на основу својстава природе, бићâ и на основу библијског Откривења даје потврдне исказе о Богу (на пр. Бог је врховно добро, истина, љубав, свет-

лост, биће и сл.); зове се и природно богословље.

натихизис — приручник основних поука из вере

натоличански — саборни (својство Цркве — католичанска)

неноза — понижење; библијски појам о понижењу („пражњењу" од божанске славе) вечног Логоса, Сина Божјег, кроз очовечење, ради спасења људи: Он који је Бог, постао је слуга, ради нас

Ковчег завета (Ковчег измирења) — ковчег чуван у јеврејској Скинији (шатору), касније храму. Налазио се у најветијем делу храма; у њему су чуване Мојсијеве таблице са десет заповести Божијих, света мана, жезал Аронов који је процветао, тј. најсветији символи старозаветне јеврејске вере и историје

нондан — *црквена песма, пева се на Јутрењу*

нрстообразан — у виду крста, крстолик

лаик — изворно: онај који припада народу (Божјем), верник, за разлику од **нлирика** — изабраног из народа за посебну службу у Цркви.

левкас — паста за грундирање даске пре иконописања, добија се мешањем креча, креде, уља и вреле воде

лесирање (лесировка) — потез четком

Литургија — централно хришћанско богослужење на коме се приноси хлеб и вино ради претварања у тело и крв Христову

Логос — у хришћанству: друго лице Свете Тројице, рођен од Оца пре свих векова, јединосуштан са њим; у времену рођен од Богородице и Духа Светог; као такав једне је суштине и природе са људима (Богочовек)

мартириј — мучеништво, сведочење, страдање

мастиха — врста напитка; материјал за сликање

метаволи — претварање, промена (хлеба и вина у тело и крв Христову)

мистагог — онај који уводи у тајну (Божју)

мистичаи — тајанствен, светотајински, скривен

монофизитизам — хришћанска јерес IV и V века: учење по коме Христос има само једну природу (божанску или човечанску) осуђено на Четвртом васељенском сабору (450. г.)

надсуштаствен — изнад суштине, бића (апофатични израз за Божје биће)

надикона — надслике (хиперикона), појам Дионисија Ареопагита којим се указује да је Бог изнад сваке представе и слике

Небесне силе — духовне силе, бића, духовни (анђелски) свет.

Невеста — појам за младу која се венчава; употребљава се и за Богородицу Марију као „Невесту неневесну" (невенчану), њиме се указује да је родила Христа и остала девојка

Недеља Православља — празник основан *поводом победе иконопоштовања* (842. г.)

несложена природа — Божја природа која је, за разлику од природе створених бића, проста, несложена

ноумен — фил. рел.: оно што је замишљено; умна, духовна стварност.

образ — лик, слика

оваплоћење — примање плоти — тела људског од стране Логоса Божјег (Христа)

одежде — богослужбене хаљине у које се облаче свештена лица

оживка — трећи, најдужи постил приликом сликања иконе

олифа — маслиново уље

онтогенеза — настанак (развој) бића

оригенски — схватање сагласно учењу Оригена, црквеног писца III века

орос — дефиниција, одлука коју је донео један Сабор

Осми дан — библијско-светоотачко поимање времена завршава се „осмим даном" који је бескрајан: у њега се улива седам дана стварања света и све време и историја до њеног свршетка. „Осми дан" је и осма хиљада година од настанка света (по византијском рачунању) којој, по не-

ним апокалиптичним схватањима, следи — смак света

отборон (отборна) — најфинији потез у бељењу

отметине — уске пруге на слици настале појачавањем белине

отпуст — крај богослужења, којим се народ „отпушта" у миру

отпустительни тропар — црквена песма посвећена Светом или празнику, пе ва се на крају Јутрења или Вечерња

отрицатељна љубав — неизрецива љубав, која је изнад сваке земаљске љубави, ни са чим упоредива Божија, надумна, љубав

паламизам — учење Григорија Паламе о разликовању у Богу божанске суштине и божанске енергије, једне недоступне а друге доступне тварним бићима

панселиновска школа — сликарска школа великог светогорског живописца Панселиноса (XIV век), сликара Протата у Кареји, на Светој Гори

парусија — први (и други) Христов долазак у свет — његово присуство у свету

Педесетница — Духови, Тројичин дан; пр азник силаска Светог Духа на апостоле у Јерусалиму, педесети дан после Христовог васкрсења

периграфи — опис, описивање лика

Петошести сабор — Свеопшти сабор епископа одржан 551. године

плав(на) — растопљено гвожђе; слој боје којом се боји лице

плаштаница — платно у које је обавијено Христово тело по скидању са крста; на њему је наслинано скидање с крста; износи се за целивање на Велики петак

пневматологија — наука о Духу Светом

плот — тело

подвиг, подвижник — напор, труд на духовном усавршавању; подвижник; онај који се труди, подвизава, вежба у непрестаном посту, молитви, бдењу, очишћењу, покајању, усавршавању, стицању врлина

подобије — прилика, сличност; библијски појам којим се изражава циљ човековог живота: да постане подобан, сличан Богу (образ, лик је дат, подоби је је задато)

пралик — архетип, праузор, оно по чему је човек створен и на основу чега се слика икона

прволик — оригинал, Христос као прволик (пралик) човека, први узор

првообразан — рађен по прволику

предвечни план (савет) Божји — првобитни план, намера Божја о свету и човеку

предодређењâ (прооризми) — вечне замисли у Богу о свету и човеку (Дионисије Ареопагит)

Премудрост — Божја мудрост, за разлику од људске, вечна; у Новом завету поистовећена са Христом (некад и са Духом Светим)

Преображење — празник посвећен јавља њу Христа и његове вечне светлости на гори Тавору тројици ученика

преподобан — Свети, из монашког реда: они који су својим трудом и подвигом постали потпуно слични (пре-подобни) Богу

прилик — човек је створен као „прилик" (прилика, подобије) Божје тј. као динамично биће које стреми на лику — остварењу свога вечног циља

прокимен — стих, обично из Давидових псалама, чита се пре читања одломака из Светог писма

просфора — принос, хлеб са Христовим монограмом („печатом") на коме се служи Литургија

Протат — Саборни храм у Кареји, на Светој Гори

псалмодија — појање псалама (Давидових)

путир — чаша за причешће на Литургији

разделка — први део целине која је подељена

раскришка — изведеница од раскрити

рефт — тални раствор санкира (в.) за натапање усана, обрва, очију, косе на слици; растопљено гвожђе

Сабор — црквени сабор епископа за решавање догматских, канонских и етичких питања

саборност — основно својство Цркве: заједништво оних који су крштени у истој вери, тајнама, животу, узајамности, једнодушности, нади, љубави

сазерцање — грч. теорија; изворно значење речи: сагледање (тајне), виђење, боговиђење, контемплација, умно удубљивање у божанске тајне

Самарјани — племе у Палестини настало мешавином прадревних староседелаца и Јевреја, постоји и данас, држи се искључиво Мојсијевог петокњижја, као свете књиге. Јевреји су их презирали као „нечисте“

Sanctus — свети; песма на Литургији: „Свети Боже . . .“

санкир — основни састав боје за сликање лица

светитељи — свети људи и жене; некад код нас значило — епископи, за разлику од Светих (у руском и данас сачувана та разлика)

Свети Оци — појам обухвата пророке, апостоле и све Свете хришћанске Цркве који исправно тумаче Свето писмо у својим списима и који преносе новим поколењима изворно и живо хришћанско Предање

Свети Претеча — Јован Претеча, који је припремио Христов долазак у свет и који је Христа крстио у реци Јордану

Света Тројица — хришћанско поимање Бога: Бог је један по суштини, сили и вечним енергијама, а тројичан по лицима: Отац, Син и Дух Свети; јединство бића Божјег не укида тројичност лица и тројичност не укида јединство

Свете тајне — дарови духовни који се добијају од Бога молитвеним призивом и дејством Духа Светога. Хришћанска Црква има седам главних Светих тајни: крштење, миропомазање, евхаристија, тајна брака, тајна свештенства, тајна покајања (исповести), тајна јелеосвећења

Свети убрус — отисак Христовог лика на платно којим се обрисао, по предању, за време идења на Голготу; често се слика у православном живопису

свештено копље — копље којим се „пробада“ хлеб, припреман за причешће, у спомен копља којим је Христос прободен приликом распећа

символ — предмет или слика или чин који указују собом на дубљу и савршенију стварност, у њима, тајанствено, макар делимично присутну; схваћен у том смислу цео православни иконопис има символички карактер, и треба да га има, да би био прави

симион — знак, указатељ на присуство нечега другог, савршенијег

синергија — сарадња, садејство; основно начело православне етике по коме се истинско савршенство човеково постиже садејством (синергијом) Бога и човека, сарадњом Божје благодати и људске слободе

Синодик — одлуке Сабора из 842. г. којима се формулише и проглашава иконопоштовање

Скинија (старозаветна) — шатор који је Мојсије опремио за место жртвоприношења и молитве јеврејског народа, пре градње Соломоновог храма

скупнобожно (омотхеон) — једно са божанским, исто са божанским

славословље — прослављање Бога; завршни део јутарњег богослужења који почиње речима: „Слава Теби који си нам показао светлост . . .“

Слово — Реч, Логос, друго лице Свете Тројице („у почетку беше Слово“, слов. превод, **Јн.** 1,1).

словесно — разумно, логосно, испуњено разумношћу, силом вечног Слова Божјег

Софија — мудрост, божанска Премудрост

Стоглав — црквени Сабор у Русији, назван тако по одлукама у 100 глава (XVII век)

сугуба јектенија — двострука прозба — мољење на Вечерњу, Јутрењу, литургији; почиње речима: „Рецимо сви од све душе..."

суш(т)аство — биће, оно што постоји, сушто

суштина Божја — Божја бит, природа, оно што је у Богу једно, вечно исто и непромењиво, скривено и недоступно

Таворска светлост — светлост која је засијала из Христа на гори Тавору, обасјавши тројицу његових ученика; по православном учењу она је вечна и за ралику од божанске суштине — доступна људском општењу

тајнозрење — (са)гледање тајни Божјих

теантрополошки — богочовечански; хришћанска антропологија се назива теантропологијом јер је утемељена не просто на личности човека него на личности Богочовека (Теантропос) Христа; библијски гледано, човек је створен као потенцијални богочовек: Христос, поставши очовечењем — Богочовек, остварио је тај човеков идеал и као такав призива свако људско биће да постане Богочовек по благодати; крајњи циљ човека, дакле, није човечност, него — богочовечност, („мера раста висине Христове")

теодицеја — оправдање Бога (на пр. код Лајбница); наука која се бави решењем проблема зла у свету и доказује да Бог није творац зла

теократија, теократски — боговлада; друштвени системи у којима се врховна власт приписује Богу или се изводи из њега, њиме предавана на његове изабранике на земљи

Теотокос — Богородица, назив који се примењује на Марију, мајку Исусову, после Трећег васељенског сабора (431. г.), као на ону која је родила, не просто човека, него — Богочовека

теургија — божанско дејство, чудотворење

теохуманизам — за разлику од „голог" хуманизма — хуманизам заснован на богочовечности, Богу и човеку Богочовеку, као мерилу и мери свега људског и свега божанског

теоцентричан — богоцентричан, који има своје исходиште и средиште у Богу

тројичност — у хришћанству: својство бића Божјег (као Свете Тројице) отуда и својство бића човеков (човека као иконе, слике Свете Тројице); човекова тројичност се првенствено огледа у уму вољи и осећању

тропар — црквена песма посвећена празнику или Светоме; у њој је садржан укратко смисао празника или живот Светог

униније — тугомора, чамотиња (духовна) учмалост

fiat — лат. „да буде" (воља Божја)

Filioque — лат. „и од Сина" — додатак који је римокатоличка црква унела у Символ вере; тај додатак је послужио као главни повод отцепљења Западне (римске) од Источне (православне) цркве; њиме се заступа учење да Дух Свети, треће лице Свете Тројице, исходи не само од Оца, него „и од Сина"

Филокалија — Добротољубље: зборник духовних и поучних текстова, јавља се од IV века, у коме је садржано богато искуство великих пустињака и Отаца Цркве; први пут штампан у редакцији Никодима Светогорца (1793. г.) у Венецији; преведен ускоро на старословенски и руски, у новије време превођен на разне европске језике

Халкидонска догма — одлука Четвртог васељенског сабора (450. г.) којом је коначно дефинисано учење цркве о сједињењу две природе — божанске и човечанске, и начину тог сједињења, у једној Личности (ипостаси) Логоса (Слова, Речи) Божјег Богочовека Христа

хеортологија — наука о црквеним празницима (код нас под тим називом написао књигу Лазар Мирковић)

херувими — чинови небеских (анђелских) сила; називају се „многооки", због видовитости; појам потиче из Старог завета

хилијасти — миленаристи — хришћанске струје и секте које уче о хиљадугодишњем царству Христовом на земљи; помињу се већ у новозаветна времена, а јављају се све до наших дана (на пр. Сведоци Јеховини, Адвентисти и сл.)

хитон — дугачка источњачка хаљина („нешивени Христов хитон" за кога су римски војници бацили коцку — ко ће га добити)

хомолија — беседа, говор

христолин — који личи на Христа подобан Христу, носи на себи Христов лик

христологија — наука о Христу, његовој личности и његовом делу у историји и есхатону, метаисторији

христолошки — који се тиче Христове личности, који је на Христу утемељен

цезаропапизам — превласт државе (световне власти, цара, краља, „цезара"), над црквом, подложност цркве световној власти (за разлику од „папоцезаризма" — превласти црквене, „папске" власти над световном)

чествовање — одавање почасти, поштовање

чинови (црквени) — јерархијски чинови, титуле (епископ, свештеник, ђакон); богослужбени чинови — радње (чин крштења, венчања, освећења воде и сл.)

Шестоднев — стварање света за шест дана; тумачења хришћанских писаца тог стварања (на пр. Василија Великог)

штап — у цркви: штап епископа као симбол његове духовне власти

[**А. Радовић**]

□ □ □

Св. Атанасије Велики (295—373), александријски теолог, архиепископ (328—373) и црквени отац, писац бројних дела.

Василид (Базилид), гностички вођа и писац из другог века у Александрији.

Св. Василије Велики (330—378), велики кападокијски теолог, архиепископ у Кесарији (370—378), писац и мислилац међу црквеним оцима.

Василије Селевкијски, епископ и богослов у V веку, сјајан беседник.

Георгије Кипранин, писац из прве половине VIII века, бранилац иконопоштовања.

Св. Григорије Богослов, (Григорије Низијанзин) (329—390), родом из Низијанза у Кападокији, епископ у свом крају, затим од 379. архиепископ Цариградски, велики мислилац, богослов, песник и беседник.

Григорије Декаполит, монах из VIII века из Декапоља у Исаврији, бранилац икона, као свети слави се 20. новембра.

Св. Григорије Нисијски (Ниски) (335—395), велики хришћански философ, богослов и мистик из Кападокије, црквени отац.

Св. Григорије Палама (1296—1360), светогорски монах исихаста и велики теолог исихазма, архиепископ у Солуну, писац и мислилац.

Св. Дијадох Фотикијски, подвижник и епископ из Епира, у V веку, писац мистичких текстова.

Дионисије Псеудо-Ареопагита, скривени хришћански философ и теолог мистичар из V века, тумач небеске и црквене литургије.

Дионисије Фурноаграфиот, Грк из Фурне, XVII век, написао правила иконописа.

Евагрије из Понта (IV век), родом из Понта у Малој Азији, монах у Египту, следбеник Оригенове мистике, писао под утицајем неоплатонизма.

Евсевије Кесаријски (265—339), епископ у Палестини, пријатељ и биограф цара Константина, полуаријански богослов, противник икона.

Св. Ефрем Сиријски (306—373), сиријски богослов, ђакон у Низибији и Едеси, писац и песник.

Св. Игнатије Антиохијски, епископ и богослов, пострадао мученички у време Трајана (око 112), писац седам писама ранохришћанским црквама.

Св. Исак Сирин (Сиријанин), подвижник и монашко-мистички писац из VII века у Сирији.

Св. Јован Златоусти (350—407), сјајни црквени беседник у Антиохији, затим архиепископ у Цариграду од 398, али већ 404. протеран у изгнанство, писац бројних дела, нарочито егзегетских.

Св. Јован Касијан (V век), монах у Египту, затим оснивач манастира крај Марсеља, писац и учитељ духовног живота.

Св. Јован Лествичник (VI—VII век), подвижник и игуман на гори Синају, писац чувене монашке књиге „Лествица", утицајне на касније исихасте.

Јован Ликопољски (VI век), епископ у Палестини, тумачио мистичке списе Ареопагита.

Св. Јован Претеча, Крститељ Христов.

Св. Јосиф Волоколамски (XVI век), руски игуман и писац, опорио се са исихастом Нилом Сорским, заступајући да манастири треба да поседују имања.

Св. Кирило Александријски (376—444), архиепископ у Александрији, христолошки богослов, противник Несторијеве јереси, писац.

Св. Лазар Исповедник, монах галисиотски (М. Азија) из XI века.

Леонтије, епископ Неапоља на Кипру, светитељ с краја VI века, писац „Житија".

Св. Максим Исповедник (580—662), велики византијски философ, богослов и мистик, борац против монотелитске јереси, писац, исихаста.

Св. Марко Подвижник, малоазијски пустињак из V века, писац монашких текстова.

Мученик Варлаам, пострадао за Христа 304. године у Кападокији.

Варлаам Калабријски, монах из Јужне Италије, дошао у Цариград око 1330. године, био противник исихаста, и осуђен, вратио се у Италију, био учитељ Петраркин.

Св. Нил Подвижник (Нил Синајски), подвижник монах из околине Анкаре, из V века, живео и на Синају, писац монашких текстова.

Св. Патријарх Фотије Цариградски (810—890), учени професор Кирила Словенског, филолог и теолог, каноничар (правник), послао Св. Браћу међу Словене, противник папског апсолутизма.

Прокопије из Газе, хришћански философ и теолог из VI века.

Св. Герман, патријарх Цариградски у VIII веку, први устао у одбрану икона и био прогнан са патријаршијског положаја, писао у одбрану светих икона.

Св. Макарије Египатски, монашки мистички писац из IV—V века, оставио велики утицај на касније исихасте.

Св. Серафим Саровски, руски монах, с почетка XIX века, старец, исихаста.

Св. Сергеј Радонешки, оснивач и игуман највеће руске Сергијевско-Тројичке Лавре (данас Загорск код Москве), с краја XIV века.

Св. Симеон Лезвијски (Стилит), подвижник на острву Лезвосу и Егејском мору из средњег века.

Св. Симеон Нови Богослов (949—1220), цариградски монах и игуман, писац, песник и богослов, зародитељ новог покрета исихазма.

Св. Симеон Солунски, епископ и богослов из XV века, тумач литургије и писац.

Св. Стефан Нови, цариградски монах, мучен због одбране икона од цара Копронима у VIII веку.

Св. Теофан Начертани, монах из манастира Св. Саве, црквени песник од цара Теофила у IX веку. Због одбране икона мучен и усијаним гвожђем жигосан на челу.

[А. Јевтић]

Белешке о ауторима

□

Василиј Бичнов
Савремени совјетски византолог, зналац византијске естетике, писац бројних есеја и студија из области византологије.

Сергеј Булганов
Познати руски мислилац и теолог. Био најпре марксиста и професор политичке економије на Московском универзитету, потом постао свештеник. После октобарске револуције протеран из Совјетског Савеза, највише боравио и радио у Француској где је у Паризу дуго водио Институт Светог Сергија. Писац бројних књига философско-теолошке садржине.

Жарко Видовић
Савремени српски историчар уметности и философ културе. Предавао као универзитетски професор у Сарајеву и Загребу, последње године провео на Институту за књижевност у Београду, бавећи се проблемом платонизма у средњовековној српској књижевности и свестраним проучавањем Његошеве мисли. Живи у Београду.

Јован Вранос
Савремени грчки сликар и иконописац. Једно време живео као монах у Светој Гори, где је предавао и византијско сликарство у Атонијади. Сада живи у Солуну и бави се теологијом византијског иконописа као и самим иконописом и сликарством уопште.

Јован Дамаскин
Један од највећих Отаца Источне цркве (VIII в.), зналац хеленске философије, плодни богословски писац и један од најдаровитијих црквених песника (творац Октоиха, служба за мртве). Познат и као бранилац иконопоштовања. Његова „Слова о иконама" послужила су као основа теологије иконе свим потоњим поколењима и браниteљима икона.

Павле Евдокимов
Познати руски мислилац, теолог и естета нашег века. Живео и радио у Паризу, дуго времена предајући на Институту Светог Сергија. Једно од најпознатијих његових дела јесте „Теологија лепоте". Дела су му превођена на многе европске језике (код нас највише превођен у часопису „Теолошки погледи").

Христо Јанарас
Познати грчки теолог, философ и есејиста млађег поколења, професор Атинског универзитета. Нарочито се бавио питањем односа Дионисија Ареопагита и Хајдегера, метафизиком тела код Јована Лествичника и проблемом људске личности. Писац многобројних књига и есеја философско-богословске садржине, из области гносеологије, еклисиологије и др.

Атанасије Јевтић
Српски савремени теолог и црквени историчар, професор Богословског факултета у Београду. Студирао у Београду, на Халки (Турска) и на Атинском универзитету где је и докторирао на еклисиологији Јована Златоустог и Апостола Павла. Писац многих студија из патрологије и књиге „Од Косова до Јадовна". Члан је Удружења књижевника Србије.

Владета Јеротић
Београдски психијатар и дугогодишњи психотерапеут, проучавалац европске културе и књижевности на начелима модерне дубинске психологије (нарочито оне јунговски утемељене). Први од психијатара код нас који је увидео велики значај житијске литературе и духовних текстова за проучавање људске психе. Написао многе књиге и студије из своје области; сада предаје пастирску психологију на Богословском факултету у Београду.

Константин Каварнос
Византолог и професор, грчког порекла, живи и ради у Америци. Писац књиге „Византијска уметност" (преведене и на српски) као и других студија са сличном тематиком као и проблематиком духовног живота и православне културе византијског и модерног доба.

Фотије Кондоглу
Грчки писац, сликар и најзначајнији грчки иконописац нашег доба. Једно од најпознатијих његових дела у којем излаже теорију и практично извођење византиј-

ског живописа (у два велика тома) јесте „Енфрасис". Благодарећи Кондоглу, дошло је до праве ренесансе византијског иконописа прво у Грчкој а онда и много шире, од педесетих до седамдесетих година овог века.

Јежи Новосјелски
Један је од највећих данашњих пољских сликара (рођ. 1923). Професор је краковске Академије лепих уметности. Поред модерног сликарства, Новосјелски је цењен и као обновитељ уметности иконе. Као православац живописао је велики број новоподигнутих православних црхава у Пољској. Из његових занимања за икону и православну мисао настала је током година важна књига: Јежи Фарино, „Око иконе, разговори с Јежијем Новосјелским", 1985. Из те књиге је и прилог из нашег броја.

Амфилохије Радовић
Савремени српски теолог и епископ, професор православне педагогије на Богословском факултету у Београду. Студирао теологију и класичну филологију у Београду, докторирао у Атини на Св. Григорију Паламн и исихазму XIV века. Писац студија и есеја из области теологије, духовног живота, из литургијско-педагошке области и области духовно-књижевних покрета и за њих везаних личности даље и ближе прошлости. Члан је Удружења књижевника Србије.

Предраг Ристић
Београдски архитекта, бави се црквеном архитектуром, докторирао у Аустрији. Поред осталог, у новије време пројектовао храмове и црквене домове у земљи и иностранству. У свом архитектонском и мисаоном опусу у сталној је потрази за корењем човека и његове уметности, за Логосом и словесношћу свега постојећег.

Стаматис Склирис
Лекар, теолог и иконописац. Живи у Атини, писац есеја из области смисла уметности и иконе, бави се проучавањем теологије иконе код Јована Дамаскина и суштине византијско-православне уметности уопште. Пише и на српском.

Теодор Студит
Велики подвижник IX века, оснивач чувеног студитског манастира у Цариграду, писац „Поука" (Катихеза). Један од значајних бораца против иконоборства и теоретичара иконопоштовања.

Јевгеније Трубецкој
Руски мислилац философско-религиозног усмерења из првих деценија XX века. Његово дело „Умозрење у бојама" представља пионирски рад у проучавању византијско-словенске уметности и њеног дубљег смисла и садржаја.

Леонид Успенски
Иконописац у Руској дијаспори, живео и радио у Паризу. Почео са световним сликарством (између два рата организовао неколико значајних изложби у Паризу), прешао на живопис, којим се бавио целог свог живота. Сматрао је да управо иконопис даје највећу могућу меру слободе стваралаштва. Писац познате књиге „Теологија иконе", као и бројних есеја о руском живопису (последњи есеј „На путевима к јединству"). Умро 1987. г. Несумње, један од најбољих савремених иконописаца.

Павле Флоренски
Ретко даровит и свестран писац и руски мислилац прве половине XX века, философ, математичар, историчар уметности, теолог, песник, свештеник. Завршио мученички у једном од совјетских Гулага (1943. г.). Једно од најпознатијих његових дела из првог периода стваралаштва носи наслов „Стуб и утврђење истине" (Москва, 1912. г.). Код нас је преведена његова књига „Икона — поглед у вечност" (Београд, 1979).

Георгије Флоровски
Прво биолог и доцент Московског универзитета, потом свештеник и професор патрологије у Паризу, Њујорку (на Академији Св. Владимира, на Харварду и Принстону). Ерудита без премца, зналац философије и хришћанства, писац познатог дела „Путеви руског богословља" и многих других књига и есеја из области теологије, патрологије, еклисиологије, културе.

■

Наша издања

1. Х. Л. Борхес: Јеретичке лекције (распродато)
2. С. Бекет: Немушто (распродато)
3. К. Г. Јунг: Парацелзус као духовна појава (распродато)
4. Е. Сиоран: Историја и утопија (2.700 динара)
5. М. Агејев: Роман с кокаином (3.000 динара)
6. Р. Генон: Мрачно доба (5.000 динара)
7. Х. Ортега и Гасет: Побуна маса (8.000 динара)

У припреми

1. Гностички текстови
2. Џ. Х. Лоренс: Апокалипса
3. J. Евола: Метафизика секса
4. М. Јурсенар: Мишима
5. С. Бекет: Како јесте
6. В. Соловјев: Повест о антихристу
7. Н. Берђајев: Смисао историје
8. Х. Јонас: Гностицизам
9. М. Хајдегер: Европски нихилизам

С. Басара: На ивици (распродато)

У припреми

Владимир Висоцки: Нерв (песме)

Р. Солије: Љуба Поповић

■

Тематски бројеви часописа у припреми

□

Драгачево — етнологија, црквено и народно стваралаштво

Виљем Блејк

Дадо Ђурић

Емануел Сведенборг

Ернст Јингер

Васко Попа

Растко Петровић

Панао

Тајна друштва и уметност запада

Балтус

Ханс Белмер/Радомир Рељић

Мебијус

Хенри Милер

Владимир Набоков

Жан Кокто

Артур Шопенхауер

Празно у уметности, филозофији, религији и науци

Гурђијев

■

IC XC
NI KA